BIBLIOTECA
UNIVERSAL
PRESENÇA
Franco Fortini
O MOVIMENTO
SURREALISTA
EDITORIAL PRESENÇA

Franco Fortini

O MOVIMENTO SURREALISTA

2.ª edição

Editorial Presença

Título original IL MOVIMENTO SURREALISTA

Tradução de António Ramos Rosa

Editorial Presença, Lda.
Rua Augusto Gil, 35-A — 1000 LISBOA

NOTA INTRODUTÓRIA

O leitor não encontrará nas páginas que se seguem nem uma história do movimento surrealista nem uma análise das personalidades mais relevantes que nele participaram. Desde a conhecida Histoire du Surréalisme, *de Maurice Nadeau, até uma recente obra de Ribemont-Dessaignes, as manifestações do surrealismo têm constituído o tema de numerosos ensaios que poderá consultar quem deseje compreender melhor os motivos e os resultados desta tão significativa componente cultural, da primeira metade do nosso século.*

Neste estudo pretende-se apenas definir o perfil do surrealismo, pôr em foco os seus objectos, as suas aplicações literárias e implicações políticas. Consideramos, com efeito, que, enquanto a pintura, a escultura, o cinema e o teatro surrealistas foram absorvidos pelo desenvolvimento histórico de cada uma destas artes, as relações que os surrealistas visaram estabelecer entre expressão literária e actividade ético-política, definem e qualificam, melhor do que quaisquer outras, as suas exigências específicas e a sua individualidade histórica.

Por isso, na escolha dos textos, se deu um lugar importante aos manifestos e às definições da poética surrealista.

Está ainda por fazer o estudo da influência do surrealismo na Itália, e decerto isso seria muito interessante, porquanto revelaria os modos e as formas

da «domesticação» sofrida pela revolta surrealista na nossa literatura. Mas um tal estudo levar-nos-ia a seguir este movimento fora da sua matriz francesa, ou, melhor, parisiense, em numerosas personalidades e numerosos centros de cultura, tanto europeus como não europeus. Esperamos, todavia, que o âmbito limitado do nosso estudo não o torne menos útil e constitua até uma real vantagem.

1. DIFICULDADE DE UMA DEFINIÇÃO

Como veremos, não é fácil definir o surrealismo, porque os autores que se dizem seus iniciadores ou sequazes e os estudiosos são unânimes em afirmar que se tratou de um movimento de ideias que se estendeu a outros campos do pensamento e da actividade humana. Nos anos que se seguiram ao fim da primeira guerra mundial, nessa cidade de Paris que já há vários decénios vira o florescer ou o rápido desaparecimento de variadíssimas escolas artísticas ou literárias, alguns jovens, de formação e cultura diversas, mas identificados pela aversão ao recente conflito e à sociedade que o provocara e sofrera, iniciaram uma actividade que a princípio pareceu não se distinguir da de outros movimentos artísticos e literários análogos e a que logo deram o nome de *surrealista*. Volvidos quase sessenta anos sobre a data em que surgiu, pode dizer-se que o surrealismo largamente influenciou a literatura, as artes e o gosto da primeira metade do século (pelo menos, na Europa ocidental e na América) e que, em forma vulgarizada, atingiu e penetrou vastos sectores da cultura de massas, como a publicidade e a ficção científica. Quer o consideremos apenas um ramo de mais vastos movimentos da cultura e da sociedade moderna, quer lhe atribuamos um relevo particular na história da cultura contemporânea, o surrealismo merece, em qualquer dos casos, ser atentamente considerado. Além disso, uma literatura

vastíssima, exegética ou polémica, tem vindo a acompanhá-lo até hoje.

Consideraremos o surrealismo como (a) um movimento de ideias sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do homem, o qual se desenvolveu, sobretudo, mas não exclusivamente, em França, durante o terceiro decénio do nosso século e desde então, com mais ou menos êxito, em outros países; (b) um método para as investigações de certas experiências psicológicas particulares (sonhos, visões, alucinações, cripto-estesias, estados de paixão intensa, etc.) e para a sua *expressão* mediante o emprego de técnicas tradicionalmente qualificadas como literárias ou artísticas; (c) um complexo de comportamentos práticos, ou seja, morais e políticos.

Tendo presentes a um tempo estes três aspectos, digamos já que se pode falar de surrealismo em sentido restrito, com referência à actividade de certas pessoas, reunidas em grupos de formação bastante variável em torno do maior teórico do movimento, André Breton, indivíduos e grupos que encarnam sucessivamente a ortodoxia e as heresias do movimento surrealista, organizado segundo princípios não dissemelhantes dos de uma ordem religiosa ou de um partido político. Mas também se pode falar do surrealismo num sentido mais lato, como de uma procura de fenómenos muito mais extensa no tempo e no espaço, e necessariamente menos homogénea, como uma actividade que teve e ainda hoje tem em comum com o surrealismo propriamente dito não poucos elementos mas que dele não derivam necessariamente. Assim, enquanto no surrealismo em sentido próprio convivem, por via de regra, os três aspectos considerados (o ideológico-cultural, o das investigações e criações e o ético-político) no surrealismo em sentido lato podem alguns destes elementos faltar; todavia, nunca lhe faltará a criação artística ou literária. Outras distinções a ter presentes: os teóricos surrealistas tendem a estabelecer toda uma complexa genealogia deste movimento ou a fazer

dele uma constante do espírito humano, embora distinguindo-o rigorosamente de movimentos análogos. A crítica não surrealista tende, pelo contrário, a mostrar os elementos que o surrealismo tem em comum com outras expressões do pensamento e da arte moderna. Se os surrealistas apontam como seus predecessores as mais diversas personalidades, como, por exemplo, o socialista utópico Fourier, o escritor Sade e mesmo Engels, Swift ou Platão, os seus intérpretes e críticos tendem, pelo contrário, a estabelecer relações entre os surrealistas e outros contemporâneos que não participaram de experiências propriamente surrealistas, como os escritores Kafka, Essenine ou Joyce.

Vejamos, no entanto, algumas definições que os próprios surrealistas deram da sua actividade e dos seus intuitos. Para Breton (1954), o «*surrealismo é um automatismo psíquico puro mediante o qual se nos propõe exprimir quer verbalmente quer por escrito o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, fora de todo o controlo exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral... o surrealismo fundou-se na crença, na realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na omnipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a destruir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se-lhes no que respeita à solução dos principais problemas da vida...*»

Numa *Declaração colectiva* datada de 27 de Janeiro de 1925 lê-se: «*Não temos nada a ver com a literatura. No entanto, quando é necessário, somos capazes de nos servir dela, como outros quaisquer. O surrealismo não é um novo ou mais fácil meio de expressão e ainda menos uma metafísica da poesia. É um meio de total libertação do espírito e de tudo o que se lhe assemelhe... Nós não pretendemos modificar nenhum dos erros dos homens, mas pensamos demonstrar quanto são frágeis os seus pensamentos e pôr em evidência as móveis estruturas, as cavidades*

em que eles alicerçaram as suas vacilantes residências... Somos especialistas da Revolta... O surrealismo não é uma forma poética. É um grito do espírito que se volta sobre si próprio e que está decidido a quebrar desesperadamente tudo o que lhe seja um estorvo...»

O leitor decerto reparou, que se trata mais de gritos de combate do que, propriamente, de definições. Por outro lado, quando, por exemplo, se afirma que o surrealismo «quer transcender a comum limitação da realidade, introduzir na literatura uma temática até aqui insólita, como o sonho e a associação automática, sintetizar as experiências mentais conscientes e inconscientes e que o surrealismo deixa que a própria obra se auto-organize de um modo não lógico, a fim de que a sua estrutura possa aproximar-se da do próprio inconsciente...» (1) vê-se bem que os fins atribuídos ao surrealismo por esta definição podem ser perfeitamente os de outros movimentos ou mesmo de todo um vastíssimo sector do irracionalismo moderno. Resta-nos, pois, abordar o surrealismo destrinçando sumariamente os seus componentes, e depois ver como ele se formou e quais foram as suas principais realizações.

Para uma primeira orientação, poder-se-á afirmar que no surrealismo intervieram:

(1) Acima de tudo, a intenção de exprimir, em formas quanto possível não premeditadas, aquela parte do homem a que a psicologia moderna e a psicanálise chamaram o *inconsciente* e que se revela no sonho, nas associações de ideias aparentemente gratuitas, nas liberdades da linguagem e em particulares condições psíquicas, quer naturais quer induzidas artificialmente.

(2) Uma tensão entre a ordem discursiva-racional, na qual se dispõem as nossas experiências

---

(1) I. B. Shipleye L. Fiedler, in *Dict. of World Literature*, N. Y., pág. 403.

estruturadas pela complexa formação histórica da nossa sociedade, e o universo do arbítrio, do desejo e do sonho; tensão provocada pelo mencionado intento expressivo que não renuncia a servir-se de instrumentos de comunicação (as linguagens).

Nesta tensão surge a possibilidade de uma solução unitária e sintética: se o homem está dividido entre o universo da chamada realidade racional e o da «sobrerrealidade» irracional, o fim das práticas surrealistas não será apenas exprimir essa parte obscura e habitualmente condenada, mas também soldá-la em unidade com a parte diurna, restituir o homem a si mesmo, promover uma humanidade na qual já não se distinga entre razão e desejo, prazer e trabalho. Graças a esta resolução dos contrários — que, presentemente, só se pode alcançar em breves e particulares momentos — já não haverá poesia ou arte, porque a poesia passará a ser feita por todos e coincidirá com a linguagem.

(3) Uma paixão negativa, de destruição e de recusa de quanto entrave a integral apropriação «pelo homem do seu próprio mundo e do mundo que o circunda»; portanto, a destruição e a recusa de toda a legislação, de todos os tabus sociais, patrióticos ou religiosos, e, muito particularmente, os preceitos sexuais, pedagógicos, hierárquicos, exigindo-se e proclamando-se a virtude do escândalo, da revolta, do sacrilégio.

(4) A reversibilidade da ética e da política. Se a emancipação humana, ambicionada pelo surrealismo, não é apenas realizada pelo indivíduo mas por todos, o empenho surrealista numa moralidade vivida, fora de toda a hipocrisia converte-se necessariamente numa atitude política.

2. CRONOLOGIA DO MOVIMENTO

Os componentes fundamentais do surrealismo — vontade de expressão do inconsciente, intuito de unificação do homem, negação da ordem social, compromisso ético-político — têm-se diversamente desenvolvido através de três fases distintas.

A primeira é a que separa os surrealistas de movimentos análogos, desenvolve as técnicas de exploração do inconsciente e lança os fundamentos teóricos do movimento. Pode considerar-se compreendida entre 1919 e 1925. A segunda é a que inclui a um tempo as obras mais maduras do surrealismo e a sua mais activa participação política (1925-1950). Durante a terceira fase, o surrealismo transforma-se e difunde-se em todo o mundo, verificando-se nele cada vez mais o retorno às tradicionais «técnicas artísticas». É este o período que vai de 1931 ao início da guerra. No pós-guerra, alguns grupos surrealistas reconstituíram-se em torno de Breton, mas sem inovações substanciais em relação ao período anterior.

Naturalmente, toda a história do decadentismo e do simbolismo europeu se encontra na origem do surrealismo. Porém, em vez de nos reportarmos a uma série de momentos da consciência e da cultura europeia, tão complexos como ainda longe de uma sistematização ou de uma interpretação histórica satisfatórias, limitar-nos-emos a recordar aqui os seus precedentes imediatos.

Entre estes situa-se o chamado «modernismo», um movimento que nos anos que precederam a primeira guerra mundial agrupava o cubismo e o futurismo.

Entre artistas e escritores como Max Jacob, Pablo Picasso e Henri Matisse, a figura que assumiu dignidade de guia e de mestre foi a de Guillaume Apollinaire (1880-1918), poeta e crítico aberto a todos os ventos da inteligência. Num manifesto — programa de 1917 (O espírito novo), afirmou ele que a «surpresa» devia ser o elemento distintivo de um movimento artístico e literário que pretendia destacar-se de todos os que o haviam precedido; a surpresa, colhida mesmo no acontecimento mais banal — «um lencinho que cai» — deveria ser o ponto de apoio para sublevar liricamente o mundo. E entre aqueles que nestes anos viram neste movimento o anúncio de uma nova sensibilidade, encontravam-se jovens como Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Pet, Philippe Soupault, que mais tarde constituiriam a primeira patrulha surrealista. A Apollinaire se deve também o nome que os surrealistas adoptaram para o seu próprio movimento, conferindo-lhe, no entanto, um significado bastante diferente do que dava o autor de *Alcools*. Efectivamente, esse, escrevia, em Março de 1917: «*Vendo bem, creio que será melhor adoptar o termo de surrealismo em vez de sobrenaturalismo, por mim usado num primeiro momento. «Surrealismo» não está ainda nos dicionários e será de um emprego mais manejável do que sobrenaturalismo, já usado pelos senhores filósofos.*»

Outros dois escritores e poetas, muito diferentes um do outro, tinham seguido um rumo não muito divergente do de Apollinaire e deviam ambos ser situados entre os antecedentes imediatos do surrealismo: Alfred Jarry (1873-1907) e Pierre Reverdy (1889), que dirigiu entre 1917 e 1918 uma revista *(Nord-Sud)* na qual colaboraram os futuros surrealistas. Já havia alguns anos, ainda quase desconhecidos no ambiente parisiense, Francis Picabia e Marcel

Duchamp tinham desenvolvido, nos Estados Unidos, uma actividade figurativa que se antecipava aos «objectos» e às máquinas do surrealismo. Em Zurique, em 1916, surgira um movimento, encabeçado pelo poeta romeno Tristan Tzara (1896) e por outros, de violenta negação de toda a forma literária ou até apenas lógica, movimento que tomara o nome de uma locução da linguagem infantil: *Dadá*.

Ao terminar a guerra, Francis Picabia e Tristan Tzara transferiram-se para Paris. Enojados com o imenso massacre e os mitos ideológicos e políticos que não só tinham sobrevivido à guerra como, uma vez terminada esta, também se preparavam para reconquistar a sua hegemonia, não poucos jovens aderiram ao movimento *Dadá*, que se estava a estender também à Alemanha, onde se encontrava e em parte se confundia com uma outra forma de revolta intelectual e moral, a do expressionismo. Em 1919, Aragon, Breton e Soupault publicaram uma revista *(Littérature)*, que deu a conhecer, entre outros escritos, as *Lettres de guerre* de Jacques Vaché, estranha trágica figura de negador e de destruidor, que morreu (provavelmente suicidou-se) e que era pouco depois do armistício amigo pessoal de Breton. Sobretudo, pela sua concepção do que havia de chamar-se mais tarde o *humor negro*, Vaché estava destinado a deixar um sulco profundo em Breton e nos outros surrealistas.

Mas Breton rapidamente se deu conta da necessidade de ir além do dadaísmo e das suas espalhafatosas manifestações públicas. Já havia alguns anos começara a estudar, paralelamente à obra de Freud, a probabilidade de uma expressão escrita do «pensamento falado», e iniciara, juntamente com Philipe Soupault, as primeiras tentativas do que viria a chamar-se «escrita automática». Cerca do fim de 1922, René Crevel, juntamente com Robert Desnos e Benjamin Péret, tinham-se exercitado a escrever ou a desenhar num estado semi-hipnótico; aos discursos escritos ou ditados durante o sono juntaram-se os

relatos dos sonhos e os característicos «jogos» surrealistas (ou «cadáveres esquisitos»), que consistiam em escreverem várias pessoas, ignorando completamente o que as outras faziam, perguntas e respostas ou partes diversas de uma mesma proposição, para obterem efeitos surpreendentes ou desconcertantes.

Em 1924, Breton publicou o primeiro *Manifesto do surrealismo,* documento capital da primeira fase do movimento. O grupo abriu também um «Escritório de pesquisas surrealistas» e, a 1 de Dezembro, publicou *La révolution surréaliste* (revista dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret; 11 fascículos entre Dezembro de 1924 e Dezembro de 1929), que revelava já uma intenção clara de intervenção prática ao declarar no fim da sua primeira página: «É necessário proclamarmos uma nova declaração dos direitos do homem.»

Esta vontade de intervenção tornou-se mais forte no ano seguinte. Os surrealistas deram escândalo todos os meses, quer publicando cartas colectivas de insultos a Paul Claudel ou ao Pontífice, quer provocando rixas e incidentes. Esta fase, que foi chamada por Nadeau (o mais escrupuloso historiador do surrealismo) o «período heróico», viu desencadear-se o maior número de tentativas visando uma «existência» surrealista. Acima de tudo, o surrealista não devia trabalhar, nem devia procurar «uma posição»: e a maior parte dos aderentes abandonou, realmente, o estudo e a profissão, passando a viver de expedientes, quando não dos recursos familiares. Começaram a efectuar sistemáticas experiências de «cretinização»: espectáculos de baixo nível, conversações com prostitutas, absurdas viagens aos arredores e à província, visitas a cafés miseráveis e aos *marchés-aux-puces.* Nadeau coloca justamente entre este tipo de experiências a absurda viagem de Paul Éluard: um belo dia o poeta desaparece sem se despedir de ninguém e, no regresso, não disse uma palavra sobre a sua volta ao mundo nem tão-pouco pensou em escrever as suas impressões de viagem.

A repressão armada da insurreição marroquina (1925), chefiada por Abd-el-Krim, tornou urgente uma participação política. Os surrealistas estabeleceram contacto com a revista comunista *Clarté,* conquanto mantivessem a sua autonomia. Enquanto prosseguiam os exercícios de «escrita automática», iniciara-se assim um longo período de complexas relações com o Partido Comunista e de discussões sobre as convergências possíveis entre o surrealismo e a actividade revolucionária; estas discussões foram recolhidas no opúsculo *En pleine lumière* (1927).

Em 1928, André Breton publicou *Nadja* e *Le surréalisme et la peinture,* duas obras que eram a prova da maturidade alcançada pelo surrealismo e que vieram a obter, sobretudo a primeira, um notável sucesso; além disso, neste mesmo período o surrealismo conquistava uma audiência relativamente larga e estendia-se para além das fronteiras francesas. Uma outra obra fundamental do movimento, saída nesse ano, foi o *Traité du style* de Aragon, virulento ataque à literatura, em que, além do mais, se escarneciam os fanáticos e os *snobs,* que já se cerravam em torno dos surrealistas, que enalteciam Rimbaud, Einstein ou Freud, e no qual se defendia o surrealismo dos revolucionários e dos oportunistas exploradores. Esse ano foi também o da realização do primeiro filme surrealista *(Un chien andalou,* de Dali e Buñuel) e de uma exposição de pintura e de «objectos» surrealistas.

Durante o ano de 1929 — em seguida a um inquérito promovido pela revista dos surrealistas com a intenção de esclarecer as posições ideológicas de um certo número de intelectuais e de artistas — numa reunião pública discutiu-se o procedimento do governo soviético que exilara Trotsky. A polémica e as exclusões que se seguiram a esta reunião levaram Breton a escrever o *Segundo manifesto do surrealismo.* Este documento testemunhava a evolução sofrida pelo movimento, a sua tendência para passar doravante do simples registo de estados psíquicos pré-conscien-

tes para experiências de tipo propriamente místico: «*Tudo leva a crer que existe um ponto do espírito no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser compreendidos contraditoriamente. Ora, debalde se procuraria para a actividade surrealista outro móbil além de o da esperança de determinar tal ponto...*»

Breton afirmava também que o surrealismo exigia uma integral pureza de intenções para poder exercer a «*revolta absoluta, a total recusa à obediência, a sabotagem como regra permanente*»; e anunciava o apoio das acções revolucionárias, embora recusando-se a subordinar o movimento às exigências tácticas dos comunistas. Um grupo de surrealistas abandonou então o movimento e atacou Breton num violento libelo (*Un cadavre*, 1930).

No entanto, os tempos tinham mudado: a grande crise económica e a fixação dos regimes autoritários em vários países da Europa não podiam deixar de impedir Breton e o grupo dos surrealistas a uma participação política cada vez mais intensa, embora permanecessem e até se agravassem não poucas dificuldades, a que já nos referimos, nas suas relações com os comunistas franceses.

Foi decidida a publicação de uma nova revista cujo título não teria podido ser mais claro: *O surrealismo ao serviço da revolução* (saíram só quatro números, dois em 1930, um em 1931 e o último em 1933). Surgiu nesse ano de 1930 uma das mais importantes obras criadoras do movimento, *L'Immaculée Conception*, escrita em colaboração por Breton e Éluard, na qual os dois poetas, através de uma simulação de estados psíquicos anormais e de uma série de extraordinários textos «automáticos» exploravam todas as possibilidades do delírio verbal, tais como tinham vindo a ser elaborados numa experiência comum que durava havia mais de dez anos. Foi, pois, este um outro dos vários exemplos de obras surrealistas compostas de colaboração, segundo o princípio

que negava o valor da paternidade subjectiva a favor do anonimato objectivo.

Em 1931 o pintor espanhol Salvador Dali, que tinha vindo a assumir no grupo uma importância cada vez mais relevante, desenvolveu a sua teoria da «paranóia crítica», segundo a qual se deveria aplicar à criação artística e literária os mesmos princípios de rigorosa coerência que os paranóicos aplicavam nos seus delírios: «*O delírio assume um carácter tangível e impossível de contradizer que o situa nos antípodas da estereotipia do automatismo e do sonho*». Foi destas teses, que são em parte uma contrapartida e em parte um desenvolvimento daquelas donde surgiu o primeiro surrealismo, que Dali partiu para promover a construção de «objectos» surrealistas (*«objectos de funcionamento simbólico»*) obtidos quer mediante a alteração da função habitual de muitos objectos, quer através da alusão, acentuada nas suas formas, a desejos reprimidos, quer pelo recurso à aventura da descoberta casual de roupa usada, de modo a que os resíduos da produção do passado, privados da sua função prática, pudessem assumir um valor patético e desconcertante. Foi também o ano de outro importante filme surrealista *L'age d'or*, realizado por Dali e Buñuel. O ano de 1931 deve ser considerado decisivo para o desenvolvimento do movimento: a fórmula da «paranóia crítica», embora fosse uma consequência lógica da leitura de Sade e de Lautréamont, impedia automaticamente toda uma série de implicações do surrealismo. Num certo sentido, o destino do movimento, seis anos depois do seu início, estava decidido.

Entretanto, a participação de Aragon e de Georges Sadoul no II Congresso Internacional dos escritores revolucionários em Karkov — onde foram condenadas algumas teses e posições culturais gratas aos surrealistas — e a polémica provocada pela incriminação judicial de Aragon em consequência da sua composição poética *Front Rouge* (na qual se solicitava a intervenção armada revolucionária contra a social-

-democracia) [1], conduzia a uma crise mais grave no movimento: Aragon separou-se do grupo.

Todavia, as agitações políticas de 1934, com a ameaça de um levantamento fascista em França, continuaram a manter os surrealistas ao lado da oposição. A ruptura só se tornou definitiva em 1935, por altura da realização do «Congresso dos escritores para a defesa da cultura» e da subsequente publicação do manifesto *Quando os surrealistas tinham razão.*

A partir deste momento o surrealismo tem vindo a assemelhar-se a qualquer outro movimento artístico de vanguarda.

Paralelamente a uma difusão internacional das posições surrealistas deu-se um abrandamento da intransigência inicial, e a produção cada vez mais se integrou nos cânones tradicionais da arte e da literatura. Formaram-se grupos surrealistas em vários países da Europa e da América, abriram-se exposições colectivas, mas sem espalhafato publicitário: Breton e Éluard, durante este período, empreenderam viagens, fizeram conferências, concederam entrevistas.

Mas já os acontecimentos internacionais se precipitavam: a guerra de Espanha, Mónaco, o conflito mundial. Em 1938, uma grande «Exposição Internacional do Surrealismo» apresentou ao público, com um grande sucesso de curiosidade e de escândalo, obras de setenta artistas de catorze países, balanço de quinze anos de actividade. Um triunfo que era o fim.

A guerra devia levar Breton primeiro a Marselha, depois aos Estados Unidos, onde com Marcel Duchamp e Max Ernst fundou uma inumerável

---

[1] O grupo surrealista, embora estando já em conflito com Aragon pela atitude assumida por este no Congresso de Karkov, promoveu uma recolha de assinaturas para evitar a sua condenação, invocando a irresponsabilidade penal da obra de arte. Houve, no entanto, quem (como André Gide) fizesse notar a contradição entre os princípios surrealistas e este recurso aos privilégios da literatura.

revista (VVV), proferiu várias conferências e escreveu algumas das suas melhores páginas *(Arcane 17*, a grande *Ode a Charles Fourier* e os *Prolegómenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não).* Éluard e Aragon, na luta clandestina, tornaram-se, um, a própria voz da lírica francesa, o outro, a mais rotunda e eloquente voz da poesia *engagée.* Desnos veio a morrer (como, aliás, um dos precursores do surrealismo, Max Jacob) num campo de concentração alemão. Salvador Dali passara para a extrema direita franquista e pseudo-religiosa. No fim da guerra, o movimento parecia ter desaparecido por completo. Outros haviam-se dispersado ou tinham enveredado por caminhos bastante afastados do surrealismo. Contudo, dois dos mais singulares poetas surgidos no início do pós-guerra — René Char e Jacques Prévert — tinham, ambos, passado pela experiência surrealista, como, aliás, Queneau, Gracq e muitos outros escritores. E em 1947 efectuar-se-ia a última grande exposição colectiva: o fantasma surrealista nela conglobava ainda um compacto grupo de artistas entre os quais figuravam Arp, Bellmer, Calder, Duchamp, Ernst, Giacometti, Matta, Miró, Noguchi, Picabia, Richter, Tanguy; e um volume *(O surrealismo em 1947)* reunia escritos de André Breton, Benjamin Péret, Henri Miller, Julien Gracq, Maurice Nadeau, Jules Monnerot, George Bataille, Yves Bonnefoy, Aimé Césaire, Jöe Bousquet, N. Calas, Ferdinando Alquié e outros. Mas, daí por diante, a vigência do surrealismo como movimento devia considerar-se nula, ainda que algumas revistas *(Néon, Fata Morgana...)*, expressão de um grupo de jovens fiéis ao fascínio da idade heróica, continuassem a aparecer, e ainda que, em várias ocorrências da vida política e literária (por exemplo, a denúncia de uma falsificação literária atribuída a Rimbaud e a oposição ao golpe de estado degaullista) se fizesse sentir, sempre generosa, a voz de André Breton.

3. SURREALISMO E POLÍTICA

Para se compreender toda a importância da actividade política dos surrealistas (apesar da influência praticamente nula que exerceu sobre os acontecimentos), há que ter em conta que essa actividade — e mais precisamente as relações que se estabelecem entre o grupo surrealista e o Partido Comunista Francês — deixou a sua marca nos problemas com que, depois de 1945, se defrontaram de modo dramático os intelectuais (mas, em certo sentido, todos os militantes) da «esquerda» europeia. Nos termos de discussão, nos argumentos da polémica, e nas soluções contraditórias, vamos encontrar *toda* a série de questões que, na URSS como em Itália, na Polónia como na China, têm sido formuladas nos últimos anos, acerca das relações entre «cultura» e «política». Em que medida um organismo político revolucionário tem direito e poder para intervir em matéria filosófica, científica, literária? Como se concilia a liberdade da criação artística com as finalidades supra-individuais da luta política? Qual deve ser a atitude de uma cultura revolucionária ao defrontar-se com os patrimónios culturais burgueses?

Estas perguntas foram formuladas pela primeira vez naquela parte do chamado Ocidente que gravita em torno da cultura francesa, no grupo surrealista, ou, dizendo melhor, os surrealistas foram os primeiros a tentar formular e resolver os problemas novos que nasciam do encontro de uma actividade revo-

lucionária marxista com as formas típicas da vanguarda intelectual dos países ocidentais. É que, se é certo que esta temática contava já com uma tradição semi-secular no mundo eslavo e se não é menos certo que, contemporaneamente ao surrealismo, na Alemanha e na Áustria do expressionismo, ela tinha sido tratada com mais rigor teórico, também é verdade que por vários motivos — diáspora dos intelectuais alemães, unanimidade estalinista, etc. — a cultura italiana, a espanhola, a inglesa, e em parte a norte-americana e hispano-americana, durante muito tempo, tiveram presente o exemplo oferecido pela discussão da «esquerda» intelectual francesa.

Pode-se mesmo afirmar que duas figuras típicas do mundo contemporâneo vieram a encarnar-se no próprio âmbito da experiência surrealista: o intelectual da «esquerda» e o escritor «comprometido» *(engagé)*.

*
* *

Na idade moderna o primeiro grande episódio de participação política de homens de literatura e de pensamento, não na qualidade de indivíduos mas na de um grupo constituído, é o dos Enciclopedistas franceses; quando assim acontece, o escritor sente-se e assume-se como portador da verdade e da razão e interpreta a vontade de poderio da burguesia em luta com o regime feudal e com os seus resíduos. A era romântica desenvolve e transforma a figura do escritor setecentista: se perante o enorme abalo provocado pela Revolução Francesa, pela era napoleónica e pela Restauração, toda uma série de inteligências criadoras (quando, como um Goethe ou como um Hegel, não procurem dominar, em nome e por imperativo da razão, as contradições históricas) se revolta contra as condições sem esperança da existência humana e naufraga em soluções místicas, comprazendo-se num futuro utópico ou no pessimismo sistemático (pense-se em Novalis, em Gogol, em Leopardi, em Hölderlin), outro grupo propõe-se

afirmar o dever da orientação moral através das formas políticas progressistas da época, isto é, através da luta pelo liberalismo. Nos diversos países europeus ter-se-á assim a participação nas lutas pelo princípio da nacionalidade (pense-se nos italianos Berchet, Nievo, De Sanctis...), pela democracia (Michelet, Hugo, Whitman...) ou pelo socialismo nascente (Heine, Herzen, Tchernitchevski...). Fixa-se na consciência média, ao ponto de vulgarizar-se, a imagem do escritor-apóstolo, vate humanitário, defensor dos oprimidos; uma imagem que chega ao nosso século, com Zola, Gorki, Romain Rolland.

Mas por volta dos meados do século XIX, em França, devido a um conjunto de motivos, a oposição dos escritores e artistas à sociedade, que tinha sido o tema maior do romantismo, torna-se mais psicológica do que política: os ideais liberais e democráticos parecem ter-se tornado os lugares-comuns consoladores da consciência burguesa; mas os escritores e poetas denunciavam no burguês não tanto uma classe económica e política como aquele que «pensa baixamente», como dirá Flaubert. Opor-se-á assim à participação política uma abstenção a um tempo aristocrática e anárquica, a «torre de marfim» e o «poeta maldito», Mallarmé e Rimbaud. Será necessário chegarmos às vésperas da catástrofe para que os grupos literários e artísticos tentem assumir de novo uma figura pública e política: temos então esses confusos movimentos de vanguarda, entre 1905 e 1914, nos quais é difícil distinguir os elementos regressivos dos progressos. Depois, quando a crise se manifesta e a Europa entra no massacre e dele sai para se precipitar na revolução e nas repressões, em alguns países os intelectuais e os escritores não se sentem nem querem estar *«au-dessus de la mêlée»* e militam abertamente nas formações políticas. É o caso dos escritores revolucionários russos (Maiakovski) ou alemães (Brecht).

Não acontece o mesmo em França, onde a vitória não inicia um período revolucionário. Breton reco-

nheceu, posteriormente, que os surrealistas levaram tempo a aperceber-se da revolução soviética; ainda em 1925, Aragon, embora com o seu gosto habitual pelo paradoxo mistificador, qualificava a revolução russa como uma «mísera actividadezinha revolucionária que ocorrera no Oriente no curso dos últimos anos». E compreende-se porquê: toda a tradição socialista francesa estava muito longe dos problemas e da táctica dos soviéticos e, além disso, o «cordão sanitário» estendido em torno da Rússia isolava-a do resto do mundo. Por isso, o estado de ânimo dos jovens desmobilizados era apenas um repúdio da retórica patrioteira e da sociedade que permitira o massacre, sem qualquer clara implicação política: «Acima de tudo», escreve Breton em 1934, «éramos dominados pelo repúdio sistemático, encarniçado, das condições em que nos obrigavam a viver... Esse repúdio era absoluto, não se detinha em quaisquer limites. Para além da estupidez espantosa dos argumentos que tendiam a legitimar a nossa participação numa empresa como a guerra, empresa de que nos desinteressávamos por completo, aquele repúdio abarcava toda a série dos deveres intelectuais, morais e sociais que em toda a parte e desde sempre pesavam sobre os ombros dos homens até os esmagarem».

É verdade que o segundo número da revista *La révolution surréaliste* abre com o grito «Abri as prisões, dissolvei o exército»; que um manifesto de Janeiro de 1925 fala de «martelos materiais» que os surrealistas poderiam empregar quando fosse necessário; que os escândalos violentos [1] que caracterizaram o período «heróico» do surrealismo e as

[1] Além dos conhecidos insultos ao Pontífice, da exaltação constante da traição e da recusa de obediência — e, mais tarde, do assassinato, como no caso de Violette Nozières, cantada e celebrada por muitos surrealistas — há que recordar o escândalo promovido em Julho de 1925 na *Closerie des Lilas*, quando Breton, Ernst, Leiris e Soupault provocaram uma rixa e uma violenta intervenção da polícia e da multidão enfurecida ao gritarem «Viva a Alemanha, viva a China, vivam os rebeldes marroquinos, morra a França».

próprias manifestações públicas dadaístas ou surrealistas, são já, num certo sentido, «acções»; mas a participação política, em sentido próprio, era ainda considerada pelos surrealistas como «desonra». Se de política se pode falar, ela aparece, sobretudo, na forma organizada que o surrealismo tomou, forma que, pelos processos, pela iniciação, pela disciplina, práticas de exclusão, etc., imita os partidos políticos revolucionários e reproduz não poucos fenómenos próprios do «centralismo democrático». É certo que, pelo menos durante todo o seu primeiro período, os surrealistas não se limpam da justa acusação de revolucionarismo verbal, de intelectuais pequeno-burgueses: «*querem destruir a cultura porque os fizeram cultos, o seu principal inimigo, em suma, é o seu papá*», escreve, não sem justiça, Sartre, e acrescenta: «*O que estes filhos-família querem delapidar não é o património familiar, é o mundo... não lhes bastava serem os parasitas da burguesia; ambicionam ser os parasitas da espécie humana*».

Mas pelos fins de 1925 — ainda em consequência do surto de nacionalismo que acompanha a guerra de repressão da revolta marroquina — o grupo surrealista aproximou-se dos comunistas da revista *Clarté* e a revolta genérica precisou-se como «revolução das relações sociais» e como vontade de passar do idealismo ao materialismo dialéctico. É desse período a descoberta de Lenine, que Breton faz numa biografia escrita por Trotsky. A aproximação do comunismo — nesses anos ainda um pequeno partido à margem da legalidade e necessitado de estabelecer alianças — dá-se com prudente lentidão. Por exemplo, quando Pierre Naville (que mais tarde se tornaria um notável sociólogo marxista dos problemas do trabalho) apresentou aos surrealistas um dilema preciso — persistência na negação anárquica ou empenho real na acção marxista —, Breton respondeu (em *Légitime défense*, Set. de 1926), polemizando contra a intenção comunista de monopolizar a vontade revolucionária: «os surrealistas previam,

escreveu ele, a passagem do poder das mãos da burguesia para as do proletariado, mas entretanto tencionam prosseguir sem qualquer controlo as suas experiências de vida interior».

Não obstante estas reservas, no fim de 1927, Aragon, Breton, Éluard e Unik ingressaram no PCF. Lendo os recordações de Breton pode-se avaliar as graves divergências que se manifestaram desde os primeiros contactos entre os surrealistas e os militantes do PCF, mas percebe-se também como naquelas recíprocas incompreensões subjazia um dos problemas-chave do socialismo contemporâneo.

A filiação dos surrealistas no PCF não esclarece completamente alguns pontos que permaneciam obscuros; e, dois anos mais tarde, foi ainda o debate sobre as relações entre o partido e o movimento surrealista que desencadeou uma violenta polémica que opôs a Breton homens de várias origens e proveniências, como Robert Desnos, Jacques Prévert, George Bataille, Michael Leiris e Raymond Queneau.

Em 1930 — quando começaram a aparecer, em consequência da crise económica internacional, os primeiros sintomas daquelas transformações políticas que nove anos mais tarde haviam de levar ao conflito mundial — o grupo surrealista, guiado por Breton, continuou a manter-se fiel à sua linha política, embora abundassem as dificuldades e os atritos. Assim, por exemplo, Breton teve de defender, contra o jornal do seu partido, a legitimidade ética do suicídio de Maiakovski.

No princípio do ano seguinte, em seguida a uma série de acesas polémicas sobre a política cultural seguida na União Soviética e em França, Aragon — vindo do Congresso Internacional dos escritores revolucionários em Karkov — tentou inutilmente levar o grupo surrealista à aceitação das teses comunistas de política cultural, as quais condenavam personalidades como as de Freud e de Trotsky. E pelos fins de 1933 Breton, Crevel e Éluard foram expulsos do PCF em consequência de encarniçadas polémicas

com o neo-conformismo soviético. A formulação explícita desta ruptura foi dada dois anos mais tarde por um escrito de Breton (*Posição política do surrealismo*).

A partir desse momento, não obstante todas as tentativas de Breton, já não se pode falar duma posição surrealista mas apenas de actividades individuais. Péret irá combater como voluntário em Espanha, Éluard aproximar-se-á gradualmente do Partido Comunista, a que voltará a aderir durante a Resistência, Breton entrará em 1938 em contacto pessoal com Trotsky, e, com o seu apoio, fundará no México uma efémera Federação da Arte Revolucionária Independente. Salvador Dali passar-se-á aos dólares e ao falangismo, Aragon fará coincidir cada vez mais a sua actividade pública com a mais estrita observância estalinista. A guerra dispersará o último núcleo surrealista francês. E quando, terminada a guerra, Breton, de regresso a França, retoma, com a sua coerência admirável e a sua tenacidade, a tarefa de reorganizar à sua volta as novas levas surrealistas, não poderá fazer mais do que sustentar o vago «mundialismo» de um Garry Davis. As posições políticas surrealistas confundem-se com as da atomização política das esquerdas, sem, todavia, possuírem a lucidez de alguns grupos de oposição do PCF. De maneira que, com algumas excepções, os intelectuais do pós-guerra limitar-se-ão, na melhor das hipóteses, a prestar homenagem à passada actividade de Breton.

*
* *

O mérito principal dos surrealistas está em ter conseguido formular um tipo de relação orgânica diferente do da simples subordinação disciplinar (ou alinhamento próprio dos chamados «companheiros de viagem») e aceitar, embora mantendo a sua radical negação das mediações, o instrumento mediador por excelência: o partido. Porém, este seu ser e querer-se

consciência (independentemente dos erros particulares de perspectiva ou de táctica) não podia deixar de o conduzir à regressão ou antecipação utópica. Regressam a um tempo — o dos pensadores revolucionários pré-marxistas — no qual a especulação política socialista ainda não se chocava com as terríveis necessidades da luta pelo poder e era ainda reivindicação e revolta abstracta ou antecipação imaginária do reino da liberdade que deverá suceder ao da necessidade. Desse passado e desse futuro nascia, para o surrealismo, um presente composto de momentos fulminantes, de totalidades instantâneas, que nada tinha que ver com o «presente» político dos partidos revolucionários. Cair-se-ia, todavia, em erro se se insistisse além do necessário nas flagrantes diferenças psicológicas entre os comunistas e os intelectuais da vanguarda. Não são estas diferenças, porém, que contam, e sim o facto que a aproximação teórica e a distância prática puseram em evidência, com uma violenta clareza: a polaridade que se forma no interior de toda a sociedade nova e mesmo de qualquer proposta revolucionária, entre existência e história, entre valor e função; polaridade que, sendo embora herança negativa e espelho da sociedade dividida em classes, não é por isso menos real. De facto, a condição imposta nos países socialistas aos homens da poesia e da arte está bem longe de ter resolvido as contradições exemplificadas pela aventura surrealista: por longos anos eles não tiveram outra alternativa senão o voluntário abandono ao poder político de uma parte dos próprios poderes (e daí a autolimitação do próprio dever de humana educação) ou a condenação ao silêncio (ou à astúcia). Neste sentido, a era estalinista teve uma consequência paradoxal: não só guindou alguns surrealistas à categoria «privilegiada» dos escritores-burocratas (Aragon, por exemplo) e outros fez praticamente fugir a toda a verdadeira actividade política (como Breton), como acabou também por levar aqueles mesmos que mais profundamente tinham criticado as contradições e os

erros da vanguarda (Lukács, por exemplo) a rever o problema da oposição «cultural» no interior da ordem socialista em termos não muito diferentes daqueles com que se debateram os surrealistas depois do seu ingresso no Partido Comunista. Kafka, que é a «verdade» do surrealismo e que, por isso, a um tempo o consubstancia e o supera sob todos os pontos de vista, Kafka passa a ser — , e já não o «realismo crítico» dos máximos escritores da burguesia «democrática», — a verdadeira antítese, o sol negro da própria sociedade socialista. E é sintomático que o *Doutor Zivago* de Pasternak (aparentemente tão próximo de alguns esquemas de literatura não aflorada pelo surrealismo) gire à volta de algumas páginas de «magia» e de «discurso automático»; não lhe faltam, com efeito, não só visões de conglomerados oníricos de tipo surrealista como também exemplos de *hasard objectif* (sobretudo nos encontros das personagens) que deveriam ser gratas ao autor de *Nadja*.

Se Roger Vailland tinha razão ao escrever em 1947: [1] «*Todo o pensamento libertador que não esteja ligado a uma vontade de transformar o mundo, a uma acção revolucionária, tem, finalmente, consequências reaccionárias. Nietzsche, depois de Laclos, e hoje os surrealistas, fornecem-nos novas provas disso. Não é, com efeito, por um acaso que as descobertas surrealistas continuam fora do surrealismo e mesmo contra ele. Isto é ainda próprio da essência do surrealismo, movimento nascido à margem dos verdadeiros combates do século e no seio da classe «descendente»*»; se é, sem dúvida, verdade que as veleidades políticas do surrealismo eram irrisoriamente inferiores à seriedade e gravidade dos objectivos, impõe-se, no entanto, a conclusão de que o tipo dos conflitos entre ideologização política e procura artística e ética, exemplificados pelo surrealismo, se

(1) *Le surréalisme contre la révolution* (Ed. Sociales, 1948, pág. 54).

3

reproduziu infatigavelmente durante quase meio século e está em vias de desaparecer só na medida em que deixou de se restringir a um conflito entre uma fracção de intelectuais franceses da vanguarda literária, trânsfugas da sua classe, e um momento particular de desenvolvimento de um partido operário na Europa ocidental, para se transformar em *luta pelo poder da cultura* no interior da tendencial hegemonia dos reinos socialistas.

4. CONTRADIÇÕES E LIMITES DO SURREALISMO

Como não poucos críticos já o notaram, a actividade surrealista parte de uma vontade de destruição e negação e, contudo, culmina na produção de objectos — textos, quadros, filmes, etc. «*O surrealismo destrói criando*», escreve Jean-Paul Sartre: «*daí a ambivalência das suas obras*». A acção surrealista é, a um tempo, afirmação do Nada e fundação das formas, isto é, de cultura. Esta contradição manifesta-se — mais ainda do que na acção política — na situação dos próprios objectos surrealistas: com efeito, estes últimos, para poderem manifestar a sua diversidade ou oposição radical ao mundo das chamadas relações racionais, têm necessidade de estar imersos numa realidade racional e mundana. Os sonhos só podem ser transcritos por quem estiver acordado, a escrita automática é válida só a partir de uma escrita intencional. A negação é autêntica na medida em que, por seu turno, se nega a si mesma.

Desta contradição, bem entendido, Breton e os seus amigos tiveram quase sempre clara consciência, quando — pelo menos, durante toda a primeira fase da sua actividade — insistiram fortemente na necessidade de se recusarem com toda a energia a organizar «artisticamente» as mensagens do inconsciente. Mas isto comportava uma nítida separação entre as contribuições do irracional, do inconsciente, da paixão ou do sonho e a actividade que as apresentava, as provocava ou as interpretava. E, de facto, esta sepa-

ração é evidente entre os manifestos, os escritos polémicos, políticos, os inquéritos, as «cartas abertas», por um lado, e os «cadáveres esquisitos», os escritos automáticos, as composições oníricas, por outro.

À distância de anos, é forçoso reconhecer que foi precisamente esta separação que deteriorou, até ao ponto de as tornar quase ilegíveis, a maior parte das escritas automáticas. Queriam ser documentos e não passaram de documentos. Até o seu interesse científico foi rapidamente ultrapassado (se acaso não o foi no próprio momento da sua redacção) pelas técnicas autenticamente científicas de revelação das subjectividades anormais ou patológicas, do inconsciente e do sonho. O que resta do período 1924-1930 é, sobretudo [1], um punhado de páginas teóricas e polémicas de Breton, Artaud, Éluard, Aragon. E, claro está, essas composições podem ser consideradas literárias e poéticas no sentido não surrealista da palavra.

Considerando, portanto, as coisas sob o ponto de vista desta contradição — que, como tínhamos visto, aparece ainda mais clara na actividade prática e política do surrealismo — é necessário dizer que o movimento dadaísta, com a sua negação absoluta e integral, tirou uma singular desforra póstuma do surrealismo, assim como os suicídios de um Vaché, de um Rigaut ou de um Crevel foram bem mais consequentes do que as formulações teóricas de um Breton. No entanto, o que se deve pôr em evidência é a importância que em toda a segunda e mais recente fase do surrealismo veio a assumir a fórmula proposta por Salvador Dali: a «paranóia crítica». Não há dúvida de que o pintor espanhol vira muito bem qual era o ponto fraco do movimento e, ao mesmo

(1) É bastante significativo que, por exemplo, em 260 páginas das Poesias escolhidas por Breton, em 1948, entre composições suas, sessenta páginas sejam consideradas suficientes para os textos que precedem os do *Revolver à cheveux blancs*, que é de 1932.

tempo, qual era o ponto donde se poderia operar um novo arranque e, em seguida, a sua divulgação. Depois de Dali, o equívoco do surrealismo tende a coincidir com o próprio surrealismo, o que lhe permite inúmeras aplicações e consagra a um tempo o seu triunfo e o seu fim.

De facto, a tentativa surrealista de restituir o «funcionamento real do pensamento» limitava-se a desagregar uma certa ordem de relações lógicas do discurso mas raramente alterava os nexos sintácticos ou gramaticais. Num texto «automático» não se pode dizer que a linguagem esteja verdadeiramente em discussão, na medida em que conserva a aparência comunicativa do discurso. Quando um surrealista escreve: «*A chuva bestial levava nas suas antenas o progresso que claudica no musgo*», ou «*E eis que a periferia dos meteoros e as órbitas dos cometas se desvaneceram na glória de um carvalho mais velho do que a lua*», o ultraje à racionalidade comunicativa está naquela chuva que leva o «progresso que claudica» e talvez naquela «periferia dos meteoros» (escolhemos este segundo exemplo precisamente para sublinhar como a escrita automática não se esquece de alguns lugares-comuns da poesia simbolista), mas as relações lógico-gramaticais entre os elementos da proposição permanecem intactas. Além disso, não raro, os surrealistas tendem a tornar homogéneo o seu léxico, de modo a evitar os desníveis entre os diversos planos linguísticos, repudiando as contaminações tanto da gíria como dialectais, e a ironia que delas deriva. «*Alcançar o irracional através da sintaxe, estabelecer o arbítrio nas relações tradicionais; submeter a não relação ao jogo das conjugações e dos acordes significava que no momento próprio em que irremissivelmente ia a pique a organização do mundo, resistia, por outro lado, a organização arbitrária da pragmática*».

É evidente, nesta ordem de considerações, a importância da diferença — escreveu um crítico italiano — entre o «estilo sublime» de Breton, Éluard

e Char e o gosto da deformação aliada ao nível do jogo de palavras e da ortografia, que foi de Jarry e de Max Jacob e hoje é de Prévert ou de Queneau. O mesmo crítico faz notar que a «técnica analógica» «*remontava aos poetas simbolistas, o humor negro e as metamorfoses da forma a Lautréamont, e os achados irónicos, as decomposições e jogos verbais são precisamente os mesmos que haviam praticado Jacob e Apollinaire*».

Vê-se agora claramente que os processos da «paranóia crítica» à Dali liquida a própria noção de «automatismo» e de «funcionamento real do pensamento» e propõe em seu lugar, com vista a exprimir determinados conteúdos (alucinações, símbolos do inconsciente, etc.), a organização consciente e voluntária de elementos com um elevado grau de comunicabilidade racional e constituindo verdadeiros *agregados de «normalidade»*. Era, precisamente, o que Lautréamont realizara, sessenta anos antes, nos seus *Cantos de Maldoror*. Se, para evocar a destruição da realidade e infundir o sentido de uma viscosidade turva (daquela deliquescência de que Sartre tão bem analisou os fundamentos «existenciais» na sua obra *L'Être et le Néant*), Dali nos apresenta relógios flexíveis e plásticos como medusas e como gemas de ovo, impõe-se-lhe levar ao máximo grau a coerência racional e lógica do universo representado a fim de extrair toda a força de escândalo que resulta da suspensão de uma só ou de várias normas. Por isso é que o mundo representado nos quadros de Dali — e nos filmes que realizou em colaboração com Buñuel — é um mundo no qual o naturalismo quase fotográfico dos pormenores se torna *garantia* do irrealismo do conjunto. Tão-pouco eram algo de diferente as *collages* de Max Ernst, cuja força irónico-trágica vinha precisamente da combinação absurda dos elementos não só verosímeis e naturalistas mas, além disso, carregados de alusões a uma sociedade e a uma cultura bem segura de si e da racionalidade positiva da existência, como

eram essas imagens oitocentistas que ele recortava de álbuns ilustrados, catálogos, velhos daguerreotipos; num certo sentido, também não era muito diferente o fim que se propunham os poemas surrealistas compostos com recortes de jornais, isto é, com recortes de «realidade usada». *O termo de referência continua a ser sempre uma racionalidade organizada que se pretende ridicularizar e destruir.* Por esta via se compreende também como o surrealismo devia recuperar e encontrar toda a vastíssima tradição do fantástico, do absurdo, do utópico: Swift, Fourier, Pöe, Lewis, Carrol, para não falar já em Luciano ou Cervantes e, finalmente, na literatura demonológica e alquímica medieval. O inventário dos adjectivos que aparecem no texto do catálogo da exposição *Fantastic art, Dada and Surrealism* aberta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1937 *(capricious, lunatical, thaumaturgic, hypnagogig, mystifying, oneiric, asthonishing,* s u b c o n s c i o u s, *paranoiac...)* demonstra claramente a extensão e, ao mesmo tempo, a diluição da exigência surrealista.

Se, portanto, o efeito de paradoxo, de perturbação angustiosa ou mágica é tanto mais forte e preciso quanto mais o espectador ou o leitor ficar enredado numa «normalidade» (como o prova esplendidamente a obra de um Kafka, autor mais do que qualquer outro alheio a qualquer sugestão de «automatismo psíquico»), requerer-se-á uma exacta, atenta, calculadíssima execução do objecto de funcionamento real, quer seja um quadro ou um poema ou um filme. É das premissas de Dali que descende o pedante ilusionismo de tanta pintura surrealista internacional, desde Tanguy a Seligmann, de Magritte a Delvaux e aos inumeráveis imitadores e continuadores, que não vão além da mecânica repetição de alguns «tópicos», e da aplicação de diferentes doses de monótonos ingredientes oníricos e psicanalíticos. Entretanto, uma outra mais livre e genial plêiade de surrealistas atém-se a uma mais imediata relação entre o ditado interior e a matéria expressiva (Miró;

certo Ernst; Masson), precedendo tendências mais recentes (como a *art brut* ou o *tachisme*) nas quais o acaso é assumido como vontade inconsciente.

A obra do psicanalista Jung traçara toda a rede das relações que liga as imaginações mórbidas dos doentes mentais às figurações da alquimia e da magia, aos seus símbolos e aos mitos do «inconsciente colectivo»; e, a propósito disso, falava ele de «arquétipos» profundos do sentimento religioso. Não é, pois, de estranhar que por este caminho, apesar das resistências, das precisões (e, quando necessário, das excomunhões) de um Breton, toda uma hoste do surrealismo começasse ou voltasse a cortejar o sentimento religioso e, frequentemente, adoptasse um impreciso anarquismo, quando não a aberta reacção política. Análoga involução sofreu o surrealismo no campo propriamente literário; mas, também aqui, é necessário distinguir entre os ex ou pós-surrealistas que fabricavam pacientemente e com frio cálculo complicadas máquinas narrativas, utilizando as convenções naturalistas do romantismo burguês com vista à criação de misteriosas atmosferas de perdição, de catástrofe ou perversão (e é o caso de um Julien Gracq ou de um Pierre de Mandiargues) e entre aqueles que se servem de tais convenções ironicamente (como um Raymond Queneau ou um Michaux).

O único valor positivo que não foi banido das obras dos surrealistas foi o amor. E compreende-se porquê: o amor é, por excelência, o nexo e a relação entre consciência e inconsciente, natureza e história, razão e paixão. À exaltação do sentimento amoroso dedicou o surrealismo as suas páginas mais belas, mas também revelou a sua natureza contraditória. De facto, se, por um lado, a revolta surrealista é reivindicação da imediatidade, destruição dos tabus sexuais e da hipocrisia sentimental, exaltação do casal amoroso e do valor do prazer, por outro, a vontade de exprimir e experimentar o inconsciente

é assunção explícita da «libido» freudiana como chave de um universo subterrâneo e terrível. A admiração pela obra do marquês de Sade e por Lautréamont, a violenta coloração sexual de muitíssimos escritos, quadros e filmes do surrealismo é a prova de que os surrealistas (ou, pelo menos, os mais lúcidos de entre eles) não lograram fundir, apesar dos seus esforços, os dois elementos contraditórios do amor e do erotismo: por um lado, o desejo é proclamado o único princípio moral do surrealismo, como fonte de felicidade, de alegria, de positividade, de comunhão, e encontra-se na origem da poesia não raro terna, alegre, talvez galante, de um Breton e das esplêndidas e luminosas multiplicações da imagem feminina na obra de Éluard. Mas, por outro lado, o «desejo» descobre a sua conjunção com a violência, o sangue e a morte, a negação, e é então a sombria fúria de um Artaud, a deliquescência de um Dali, a obsessão sádica de um Leiris. «*Se o surrealismo levou ao zénite*», afirmava Breton em 1952, «*o sentido daquele amor 'cortês' que se faz em geral remontar à tradição dos Cátaros, também frequentemente se debruçou sobre o seu nadir, e foi este movimento dialéctico que lhe pôs na sua frente, como um sol negro, o génio de Sade... A magnífica e deslumbrante luz da chama não nos deve esconder a matéria de que é feita, nem ocultar-nos as suas profundas galerias subterrâneas, muitas vezes percorridas por sopros mefíticos, sem os quais, no entanto, não seria possível a extracção da sua substância, uma substância que deve continuar a manter essa chama se quiser que ela se não apague... Partindo deste ponto de vista, o surrealismo fez tudo para abolir os tabus que impediam que se falasse livremente do mundo sexual, de todo o mundo sexual, incluindo as perversões — mundo a propósito do qual tive de escrever que, apesar de tão memoráveis sondagens como as de Sade e de Freud, não deixou, tanto quanto sabemos, de opor*

à nossa vontade de penetração do universo o seu inquebrantável núcleo de noite» (1).

O juízo de Breton é aqui formulado de modo bastante esfumado; a realidade, porém, é bastante diversa. Não poucos surrealistas, e sobretudo, os dissidentes surrealistas, praticaram largamente tudo o que podia servir à evasão da realidade quotidiana, desde os estupefacientes já gratos a Baudelaire, Rimbaud ou Max Jacob, ao álcool, à libertinagem e ao vício. Não se deve esquecer que em torno dos grupos surrealistas, e por longos anos, viveu um relevante número de personagens que seria benevolência apodar de excêntricos e que poderiam ser catalogados num tratado de psicopatologia sexual. Além disso, a partir, aproximadamente, do aparecimento de Dali no horizonte do surrealismo, começou a exercer-se um ambíguo mecenato que favoreceu a transposição da temática surrealista em aplicações francamente pornográficas. A luxuosa revista *Minotauro*, da qual saíram 12 números entre 1933 e 1938, e que não publicava apenas obras e escritos de surrealistas, era uma espécie de repertório de imagens de fundo sádico, procuradas em Cranach, Urs Graf, Botticelli, Géricault ou em pintores e fotógrafos modernos, o que lhe chegava a dar o carácter de ilustração para manuais de medicina legal. Soltava-se dela um nauseabundo odor de snobismo e de Gestapo.

A contradição entre liberdade sexual e erotismo como violação dos interditos sociais, entre libertinagem e ascese revolucionária, entre a solidão e vida social do par, é, em suma, um dos outros pontos de ambivalente tensão do surrealismo.

Mais uma vez, o sonho da imediatidade fazia falhar o alvo; a ideia de destruir directamente a ideia cristã de pecado, ligada ao eros, através de uma «revolução da consciência» falhava pelas mesmas razões e pelo mesmo erro que levara ao malogro

(1) *Colloques* (Gallimard, p. 141).

das actividades prático-políticas. Quase só Éluard, projectando a imagem da amizade e do amor numa «realidade prática» de transformação das relações entre os homens, — sem se permitir, no entanto, a retórica da «felicidade conquistada», deu ao nosso Ocidente uma grande poesia de amor e uma nova formulação do amor. Por outro lado, é este o segundo aspecto da contradição a que nos referimos: a imitação da paranóia, isto é, o emprego de elementos extraídos da experiência médica e da tradição literária burguesa e verista com vista a subverter ou destruir ou ironizar aquela mesma «realidade», valerá só *na medida em que propõe realmente uma realidade diversa* e, por assim dizer, a organiza e exemplifica. É este, de facto, o caso de todos os grandes criadores que empregaram o fantástico, o mágico e o fabuloso. Cervantes ou Swift, Dante ou Rabelais ou Kafka propunham uma mutação dos homens no próprio momento em que representavam o monstruoso e o inumano. Os surrealistas, pelo contrário, afirmando a validade e a autonomia do surreal reduzem-no a jogo e a evasão, justapõem-no ao quotidiano e acabam por transformar a revolta e o sonho em cinzeiros, manifestos publicitários ou narrativas «só para adultos». O seu *humor negro* é apenas uma decepção organizada. O surrealismo aparece assim suspenso entre uma negação que, se fosse conduzida às extremas consequências, conduziria à afasia, ao silêncio ou ao suicídio, e uma tentativa de superar a negação que ou levava totalmente para além dos términos do surrealismo ou o desvanecia no idílio. A este propósito Sartre tem uma formulação muito precisa: quietismo e revolta, a negação que se quer total e incapaz de intervir na realidade, que se move por mediações e contradições, nos intervalos da revolta.

5. CONCLUSÃO

Considerado no seu conjunto, o surrealismo aparece hoje como um movimento que talvez não quis mas que, sem dúvida, não soube — sobretudo por falta de uma visão suficientemente aprofundada dos factores decisivos da história contemporânea — sintetizar e dirigir para um fim toda a variedade de movimentos da vanguarda surgidos na Europa na segunda década do nosso século. Na verdade, o que hoje mais nos surpreende, é a absoluta inadequação dos instrumentos culturais empregados pelos surrealistas, se os confrontarmos com a grandiosa finalidade do seu movimento. Com o rodar dos anos, o surrealismo mostra ter sido, sobretudo, uma conclusão, não um início: se é certo que soube pôr os termos da relação entre vanguarda intelectual e artística e política revolucionária de modo a fornecer um precioso ponto de referência, verifica-se, por outro lado, que configurou as relações com a organização cultural do capitalismo moderno apenas sob uma forma de abstenção e de protesto, ou seja, em última análise, de uma inconfessada cumplicidade; não diferentemente, em suma, de quanto tinham feito os seus predecessores simbolistas ou românticos em luta contra os «filisteus». Vê-se hoje claramente que o seu «sim» à revolução social tem o mesmo tom e contém o mesmo tipo de erro do que o seu «não» à sociedade e à cultura em meio da qual viviam. Os surrealistas, e Breton em

primeiro lugar, não souberam compreender que no curso do vinténio entre as duas guerras tinham vindo amadurecendo forças de opressão política e de massificação cultural tais que as suas obras e as suas manifestações viriam a ser prudentemente inseridas pelas potências ideológicas e económicas no variegado mosaico do que é aceite e que, portanto, deixa de escandalizar. E é este, sem dúvida, um dos argumentos mais fortes da polémica comunista contra os surrealistas.

Na longa evolução que se processou a partir do romantismo até ao simbolismo, a experiência estética seguira a via ilusória de uma cada vez mais imediata identificação da expressão e da subjectividade, de um reconhecimento e transcrição da chamada «experiência existencial». Mas, de um certo período em diante — período que poderíamos datar da obra de Rimbaud e de uma parte da de Mallarmé —, a experiência começava a inverter a tendência (ou melhor a extrair todas as conclusões da mesma tendência), aspirando a uma espécie de paradoxal e absoluta objectividade da qual fosse excluído o sujeito e, portanto, o sentimento, a sensibilidade, numa palavra: a psicologia. Visava-se uma identidade que não fosse propriamente entre a palavra e a «anima» do poeta mas, antes, entre palavra e essência, ou «anima» das «coisas»; chegava-se assim a crer poder operar realmente sobre as coisas mediante as palavras: a magia. Mas tratava-se de uma magia rigorosamente consciente da sua própria impotência, ou melhor, de uma espécie de duplo jogo análogo ao que, segundo alguns estudiosos, se realiza na consciência dos feiticeiros tribais e nações recentemente saídas da idade mágica. É claro que para se fingir um universo no qual a palavra poética tenha uma eficácia real é necessário abolir com um acto de vontade ou pôr entre parênteses tudo o que não se deixa reduzir. Na verdade, não eram as coisas que sofriam uma modificação, mas o próprio sujeito; a vontade de adesão impessoal

transformava-se em exaltação do arbítrio. O poeta sentia-se a si próprio como um «possuído», objecto entre objectos, obscura pedra viva. Como a magia poética aludia à época da remota magia histórica — isto é, a uma fase da evolução humana antecedente à constituição de estáveis individualidades conscientes —, era inevitável a regressão àquela zona psicológica que abre o acesso ao chamado inconsciente colectivo. Tal é o sentido profundo da surrealista «vaga de sonhos». Enquanto o sonho romântico fora a projecção dos movimentos psíquicos individuais, privados, e mesmo a sua dramática oposição à realidade, o sonho surrealista é a vida para o psiquismo colectivo, para os mitos gerais, para a poesia — e para a vida — *feita por todos não por um só* (Lautréamont), em suma, o caminho para uma supra-realidade (ou sobrerrealidade) que deve ser integrada nessa outra depositada em nós pela tradição científico-racionalista.

Por isso, as construções do surrealismo assumem contemporaneamente o aspecto de um arbítrio completamente subjectivo e o de um registo impessoal, pseudo-científico. Entre os dois extremos, onde se reconhece tanto a herança do romantismo demiúrgico e espiritualista quanto a do naturalismo positivista, o que permanece excluído da experiência do surrealismo é o momento da historicidade como sede das relações inter-humanas e sociais, o qual é suprimido em nome da imediatidade, de o-que-é-súbito e da revolva «absoluta». A revolução que os surrealistas sabiam ser mais interior que exterior (porque é intuída como o fim da mediação, da paciência, da espera táctica) é negação ininterrupta (como a poesia), onde se quer coincidir a repetição e o instante, abolir o tempo. Haverá assim uma coincidência — mas predominantemente verbal — com a fórmula da «revolução permanente»; e a única forma de relação social será (como vimos) o amor.

O tempo vai tornando cada vez mais ilegíveis a maior parte dos textos de escrita automática e

deixou morrer igualmente grande parte da poesia dos surrealistas. Nada é mais triste do que rever hoje os objectos «de funcionamento simbólico», os «poemas-objecto» e as fatigantes construções da pintura e da plástica surrealista. E compreende-se porquê: tratava-se de composições e fabricações de consumo imediato, que não se propunham de facto resistir ao tempo, que não queriam ser «arte». A sua força de choque e de escândalo era condicionada por um dado clima circunstancial. Em contrapartida, resistem e falam-nos ainda as obras que, de qualquer modo, traíam as premissas de absoluto arbítrio e traziam em si um limite formal, quer dizer, uma organização intencional. A profecia de Rivièνe confirmou-se: o surrealismo só sobrevive na medida em que negou as suas premissas.

A empresa surrealista situa-se numa fase precisa do duplo movimento da sociedade contemporânea: movimento para uma cada vez mais exacerbada divisão (especialização técnica, redução da unidade humana à soma inorgânica dos comportamentos) e movimento oposto, para uma reunificação, como reivindicação da unidade pessoal do homem e, paralelamente, da intersubjectividade. Se, por um lado, se multiplicam as solidões e a falsa consciência, invadindo zonas até agora culturalmente mais orgânicas porque preservadas do actual desenvolvimento industrial (como os países subdesenvolvidos ou semi-coloniais), e se deste modo aumentou desmedidamente a alienação dos homens a incontroladas potências, como a técnica, a burocracia e os super-estados, por outro lado, multiplicaram-se os instrumentos e os modos de comunicação, destruíram-se violentamente ou lentamente se dissolveram muitas das divisões próprias do individualismo burguês, enquanto a produção de massa está unificando, como nunca se viu antes, o género humano.

O surrealismo forneceu a prova negativa da impossibilidade e contraditoriedade de uma expressão *absoluta*. O choque frontal com os caracteres

convencionais e, por consequência, sociais, da linguagem (favorecido pelo facto de utilizar uma língua como a francesa, aliada, na expressão coloquial médio-culta, a um elevadíssimo grau de refractariedade ao arbítrio e a uma admirável rigidez frásica) devia resolver-se, como de facto se resolveu, ou no jogo fónico, próximo do «falado» e do léxico do *argot* (e, portanto, numa ironia contraditória com as premissas teóricas surrealistas que distinguiam rigorosamente a ironia do *humour negro*), ou então no naturalismo onírico, ao longo da descendência que vai de Lautréamont a Roussel e Dali.

Sempre negativamente, ou seja, com os seus próprios malogros, o surrealismo demonstrou a contraditoriedade de toda a libertação do indivíduo que não seja uma libertação histórica e, por conseguinte, colectiva. Mas, por outro lado — como demonstrámos —, a sua tentativa ético-política representou um momento decisivo na evolução das relações entre minorias intelectuais de origem burguesa e chefias revolucionárias. Deste ponto de vista, as relações entre surrealismo e comunismo vão muito além das suas crónicas, ora cómicas, ora trágicas. A atitude surrealista, que quer estar ao serviço da revolução mas não pode nem sabe servir a táctica, se num certo sentido é um episódio das relações entre consciência e necessidade, num outro sentido constitui um momento irreprimível da própria consciência revolucionária, o momento que nega e critica no movimento revolucionário aquilo que inevitavelmente vai buscar ao seu próprio mortal adversário, ou seja, a separação entre moral e política. Neste último sentido os surrealistas estão como por fatalidade ligados ao *animus* «trotskista», se se pode utilizar este adjectivo para denominar um insubstituível componente da revolução socialista, um seu «espinho na carne». Do mesmo modo, a vanguarda literária e artística — da qual os surrealistas foram a um tempo os herdeiros e a ponta extrema —, mesmo quando se afasta bastante ou se põe em

parcial conflito com as teses políticas surrealistas, é um importante factor daquele espírito da «esquerda» que o estalinismo comunista acerbamente combateu. Na verdade, à luta contra os aspectos mais gravemente tirânicos do estalinismo, esta vanguarda artística deu um notável contributo, inclusivamente de perseguições sofridas, a tal ponto que os acontecimentos de 1956 puseram de novo em foco — não só nos países do Leste europeu mas também nos da Europa ocidental — a «esquerda» artística e literária e bem assim a sua componente surrealista. Nós não cremos, de facto, na validade da reactualização desses motivos e pensamos, pelo contrário, que a «esquerda» revolucionária deve hoje ter propostas de cultura e de política bastante diferentes das da velha vanguarda e do surrealismo: mas isto não tira nada ao carácter *exemplar* do surrealismo em si.

Alguns dos valores típicos da revolta surrealista — a contestação mediante o *humour,* a reivindicação do *eros,* a luta contra a ética familiar, contra o estado e os mitos oficiais — não perderam *nenhuma* das suas razões: a despolitização cada vez mais acentuada das massas dentro dos super-estados-guias, estendida mesmo a um país como a França, de tradicional vivacidade política; as formidáveis novas armas do conformismo que a técnica moderna pôs à disposição das burocracias para criar e satisfazer as necessidades culturais da massa, mantêm viva e renovam de decénio em decénio a exigência da revolta «permanente».

Na ética e na política surrealista, há, no entanto, uma parte que parece irremediavelmente morta ou, pelo menos, muito dificilmente recuperável. É difícil não ver, por exemplo, que a guerra de 1939-1945 e alguns factos capitais da subsequente era atómica, encarnaram na realidade quotidiana acontecimentos que eram anteriormente considerados como típicos de uma verdadeira e específica «sobrerrealidade». As maiores audácias surrealistas empalidecem em

face dos documentos e dos relatos dos campos de extermínio, das explosões atómicas e de alguns resultados do progresso técnico. No tempo dos «cadáveres esquisitos» quem teria imaginado alguma vez que um dia apareceria nos quotidianos o seguinte título a toda a largura da página: «*O cão espacial vive e está bem*»?

É necessário, pois, aludir — facto paradoxal só na aparência — à exploração comercial de alguns «temas» maiores do surrealismo. Breton, indignado com os compromissos comerciais e políticos de Salvador Dali, decidiu rebaptizá-lo com o seguinte anagrama: «A vida Dollars», mas uma lógica interna irresistível impunha à sociedade, que é filha da indústria moderna, ocupar todos os espaços que se encontrassem disponíveis para a investigação intelectual e científica. De tal modo que a psicanálise foi aplicada às *Public Relations* e à *Human Engineering;* o universo onírico do surrealismo, como todos os seus clamorosos elementos sexuais, foi posto ao serviço da publicidade e transferido para os filmes de terror e para não poucos temas de ficção científica. Por fim, a prática do *Brain-storming* — isto é, das reuniões em que cada um fala sem controlo crítico, favorecidas por uma espécie de impudência colectiva do pensamento, com o fim de fornecer material à publicidade — parece uma paródia das sessões da primeira central surrealista.

*
* *

Qual é, portanto, a herança surrealista, na segunda metade do nosso século?

Fundamentalmente, um conjunto de obras de *poesia e de arte,* que o tempo desbasta e sobre as quais distribui luzes diversas, mas entre as quais emergem a obra poética de Paul Éluard, não poucas páginas vigorosas de Tzara, a esplêndida prosa de André Breton, o testemunho dilacerante de Antonin

Artaud, a eloquência do primeiro Aragon. E todo um momento fundamental da pintura moderna, que une a um importante período de Picasso a arte de Miró e, sobretudo, de Paul Klee. Com este nome, ou seja, partindo do encontro entre expressionismo e surrealismo, alcançamos as regiões exploradas pelo poeta que, longe de Paris e dos seus clamores, precedeu, exauriu e ultrapassou o surrealismo: Franz Kafka.

E, enfim, toda uma ordem de exigências ético-políticas ainda hoje válidas, embora se tenha de ter em conta certas alterações de perspectiva, na medida em que, pelo menos nas nossas sociedades, a imensa maioria dos homens sofre o jugo do poder ideológico, económico e político e vive na repressão inconsciente e na involuntária mutilação das necessidades, dos desejos e das possibilidades.

*

* *

«O surrealismo devia ser um modo radical de vida, o instante fulminado de uma transformação e só depois se deveria falar do novo domínio com absoluta liberdade: deveria ser uma solução, mas sê-lo-á?», perguntava-se o nosso crítico mais atento ao escrever a história interna do movimento surrealista, Carlo Bo, em 1947. A pergunta era em si mesma uma resposta; o crítico que citámos punha também em evidência o carácter positivo do primeiro surrealismo, trágico, absoluto e pré-político, e a invocação activista da sua face «política». Ora, parece-nos ter mostrado que reduzir o valor do surrealismo ao seu momento de negação metafísica e de revolta absoluta — e, por conseguinte, ver nos surrealistas suicidas os únicos autores coerentes do movimento — sem se valorizar o esforço da sua participação terrena, equivale a trair a sua natureza e, sobretudo, a impedir-nos de colher o que talvez seja o maior valor do surrealismo, isto é, o *ter coincidido por um período bastante longo com a própria*

ideia de literatura e o ter-se confundido — como diz o mesmo crítico citado acima — «com a urgência de um sentimento, como aconteceu com o grande romantismo alemão, como aconteceu com o naturalismo francês e no campo da narrativa americana...» Esse algo, essa literatura (aproximadamente posterior a 1914), de que o surrealismo faz parte e a que dá difusamente uma coloração, nasce, na verdade, da própria matriz histórica do surrealismo e se com o surrealismo tem algo de capital em comum é precisamente, por um lado, a revolta contra a razão e, por outro, o intento, explícito ou subentendido, de que aquela revolta deve acabar por empunhar os «martelos reais». É neste nexo, na verdade, e no erro contido nele, que reside a grandeza da literatura do nosso tempo, na medida em que ela coincide, pelo menos parcialmente, com o surrealismo. Por um paradoxo que só existe na aparência, a luta contra o irracionalismo e contra a literatura e a ideologia da «decadência», de que o surrealismo é uma das expressões avançadas, contém em si em nome de um humanismo revolucionário, pelo menos nas personalidades mais conscientes — entre as liberdades e as verdades que quer ver reconhecidas e encarnadas na história e nas instituições — , uma larga parte daquelas liberdades «insustentáveis» e daquelas verdades «negras» que o trabalho da nossa sociedade formulou em termos de arte e literatura, e, portanto, também no surrealismo. Neste sentido, o erro surrealista é e pode tornar-se verdade, como já os mais genuínos poetas surrealistas demonstraram pelas palavras e pelo sangue. Nenhuma sociedade, nenhuma relação humana poderá hoje ou amanhã ignorar ou desconhecer que há toda uma parte do homem injustamente condenada — o desejo, o eros, o sonho, o delírio — que deve ser integrada à luz diurna, transferindo para outras partes do homem os sinais negativos que até hoje a acompanharam. E quer estes postulados sejam combatidos pelas sociedades actuais, em nome de dogmas religiosos, sociais ou

políticos, ou então falseados, adulterados e substancialmente mistificados pelas «liberdades controladas», oferecidas por quem detém os poderes da indústria cultural moderna, tudo isso não é mais que uma prova da sua autenticidade e, apesar de tudo, da vitória que lentamente eles conquistaram através dos últimos anos.

PRIMEIRA PARTE

OS PRECURSORES

RIMBAUD

Mais do que na poesia de Arthur Rimbaud, (1854-1891) os surrealistas inspiraram-se no exemplo da sua biografia de «refractário», de rebelde, de escritor que pretendeu ir além das fronteiras da literatura. Embora divergindo nos seus juízos sobre a obra (que a um Breton parecia ainda demasiado inquinada por ambições «realizadoras»), eles tiveram sempre presente o programa e a poética do jovem de Charleroi — prodigiosa antecipação ao nosso século —, explanadas numa carta a Paul Démeny, tornada célebre com o nome de «Carta do Vidente» e escrita nos dias da agonia da Comuna de Paris.

CARTA A PAUL DÉMENY

...Eis um bocado de prosa sobre o futuro da poesia. A poesia grega é o remate de toda a poesia antiga. — Vida harmoniosa. — Da Grécia ao movimento romântico — Idade Média, — só há letrados, versificadores. De Énio a Teroldo, de Teroldo a Casimire Delavigne, tudo é prosa rimada, um puro jogo, a desenxabida glória de inúmeras gerações de idiotas... Nunca se julgou bem o romantismo: quem o teria julgado? Os críticos?! Os românticos, que provam tão bem que a canção é tão raras vezes a obra — ou, melhor, o pensamento *cantado e compreendido* por quem o canta?

Porque o Eu é um outro. Se o cobre acorda feito clarim, a culpa não é dele. Para mim, isto é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento; olho-o, escuto-o: executo um toque de arco no violino: a sinfonia sussurra nas profundezas ou de um salto está em cena.

Se os velhos imbecis não tivessem encontrado uma significação falsa do Eu, não teríamos agora o trabalho de varrer estes milhões de esqueletos que há um tempo infinito acumulam os produtos da sua inteligência vesga, proclamando-se os seus autores!

...O primeiro objectivo do homem que pretenda ser poeta é o conhecimento de si mesmo, total; ele procura a sua alma, deve-a cultivar! Parece sincero: em todo o cérebro se opera um desenvolvimento natural; quantos *egoístas* se proclamam autores! e há tantos outros que atribuem ao seu esforço o seu progresso intelectual! Mas o que importa é tornar a alma monstruosa: como o fazem os *comprachicos* (1), pois! Imaginem um homem que no seu próprio rosto inserisse e cultivasse verrugas!

Proclamo a necessidade de o poeta ser *vidente*. O poeta faz-se *vidente* mediante um longo, imenso e regulado *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura-se a si mesmo e em si mesmo esgota todos os venenos para só conservar a quinta--essência deles. Inefável tortura em que lhe é necessário toda a fé, e uma força sobre-humana, que o faz tornar-se o maior de todos os doentes, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo sábio! — Porque ele alcança o *desconhecido*. Porque, mais do que ninguém, cultiva a sua alma, já de si rica! Alcança o desconhecido e, ainda que, enlouquecido, acabasse por perder a inteligência das suas visões, teria, no entanto, chegado a vê-las! Que ele rebente

(1) Alusão aos ciganos que desenvolveram na Boémia uma indústria de monstros, raptando crianças e deformando-as para as exibirem com fins lucrativos.

no impulso que o impele para as coisas inauditas e inomináveis: outros horríveis trabalhadores lhe hão-de suceder: esses retomarão a marcha a partir dos horizontes onde os seus antecessores se afundaram!

...O poeta é, pois, um verdadeiro roubador do fogo.

Ele é responsável pela humanidade, pelos próprios animais; deverá fazer sentir, palpar, escutar as suas invenções; se o que traz do *fundo* tem forma, dá-lhe forma; se é informe, dá o informe. Descobrir uma língua; aliás, se toda a palavra é ideia, há-de vir o tempo de uma linguagem universal. Só um académico, esse ser mais morto do que um fóssil, será capaz de compilar um dicionário seja de que língua for. Há espíritos fracos que se se pusessem a *pensar* na primeira letra do alfabeto acabariam por enlouquecer!

Esta língua será a da alma pela alma, resumindo tudo, perfumes, cores e o pensamento que continuamente colhe, prende, dispara um novo pensamento. O poeta definirá a quantidade de ignoto que, na sua época, desperta na alma universal: ele daria mais do que a fórmula do seu pensamento, do que a anotação *da sua marcha para o Progresso!* Enormidade que se tornaria norma, absorvida por todos, tornar-se-ia, verdadeiramente, um *multiplicador de progresso!*

Naturalmente, este futuro será materialista. Sempre regulados pelo *Número*, pela *Harmonia*, esses poemas serão feitos para durar. No fundo, ainda seria, em parte, a Poesia Grega.

A arte eterna teria as suas funções, assim como os poetas são cidadãos. A poesia já não ritmará a acção; *irá à sua frente*.

Esses poetas serão! Quando for desfeita a infinita escravidão da mulher, quando ela viver por si e para si, o homem — até aqui abominável — deixá--la-á em liberdade, e ela será poeta, também ela! A mulher terá a sua parte de ignoto: os seus mun-

dos de ideias serão diferentes dos nossos? Ela descobrirá coisas estranhas, insondáveis, repelentes, deliciosas: caber-nos-á tomá-las e compreendê-las.
Entretanto, reclamemos do poeta o *novo:* ideias e formas...

LAUTRÉAMONT

Isidore Ducasse (1846-1870) publicou em 1869 com o pseudónimo de conde de Lautréamont os famosos Cantos de Maldoror, *um dos textos fundamentais da poesia moderna, espécie de poema em prosa onde todos os elementos do mais tenebroso byronismo romântico se unem a uma ferocidade de imagens, segundo o fio de uma torva história de sadismo. «Aos olhos de alguns poetas de hoje, os* Cantos de Maldoror *e* Poesias *brilham com esplendor irresistível: são a expressão de uma revelação total que parece exceder as possibilidades humanas. Toda a vida moderna, no que tem de específico, se encontra subitamente sublimada... Tudo o que de mais audaz, durante séculos, se pensar ou se empreender encontrou de antemão a sua própria fórmula aqui, na sua lei mágica. O verbo, e já não o estilo, sofre com Lautréamont uma crise fundamental, assinala um novo início.» Estas palavras de Breton fazem-nos ver a razão por que Lautréamont é, em sentido absoluto, o profeta do surrealismo, um profeta que não sofreu eclipses. Por outro lado, ele é o poeta daquela «paranóia crítica» que Dali pretenderá, sessenta anos mais tarde, redescobrir.*

Apresenta-se, a seguir a uma passagem dos Cantos, *uma página das chamadas* Poesias, *em que, sob a aparência de uma autocrítica paradoxal, Lautréamont enumera com vigorosa precisão grande parte dos temas do decadentismo e de não pouca poesia do nosso século.*

DE «OS CANTOS DE MALDOROR»

...Estou sujo. Os piolhos roem-me. Os porcos, quando me olham, vomitam. As crostas e as úlceras da lepra gretam a minha pele, coberta de pus amarelento. Não conheço a água dos rios nem o orvalho das nuvens. Um cogumelo enorme, de pedúnculos umbelíferos cresce na minha nuca, como num monturo. Sentado num móvel informe, há quatro séculos que não movo os meus membros. Os meus pés criaram raízes no solo e formam, até à altura do meu ventre, uma espécie de vegetação vivaz, povoada de ignóbeis parasitas, a qual ainda não faz parte da planta e, todavia, já não é carne. Apesar de tudo, o meu coração continua a bater. O que é extraordinário, espantoso, dado que a podridão e as exalações do meu cadáver (não me atrevo a dizer do meu corpo) não o alimentam suficientemente. Debaixo do meu sovaco esquerdo instalou-se uma família de sapos, e, quando um deles se move, faz-me cócegas. Cuidado, não vá escapar-se algum e pôr-se a raspar com a sua boca o interior do ouvido: haveria o risco de ele se introduzir no cérebro. No meu sovaco direito há um camaleão que lhes faz uma caça implacável para evitar morrer de fome: todos têm de viver. Mas, quando um dos bandos se furta completamente aos ardis do outro, não estão com meias medidas e põem-se a chupar tranquilamente a camada de gordura que cobre as minhas costas; já estou habituado. Uma víbora malvada devorou-me o sexo e instalou-se no seu lugar: tornou-me eunuco, infame. Oh, se eu tivesse podido defender-me com os meus braços paralisados, mas creio que eles já se transformaram em cepos. Seja como for, verifico com alívio que o sangue já não circula nas suas veias rubro e vivo. Dois pequenos ouriços, que deixaram de crescer, lançaram a um cão o interior dos meus testículos e este repasto não foi recusado; em seguida, lavaram cuidadosamente a epiderme e instalaram-se no interior dela.

Quanto ao ânus, encontra-se obstruído por um caranguejo, que, encorajado pela minha inércia, ocupa a entrada com as suas pinças, causando-me uma dor aguda. Duas alforrecas atravessaram os mares atraídas imediatamente por uma esperança que, na verdade, não as iludiu. Contemplaram atentamente as duas partes carnosas que constituem o traseiro humano e, aferrando-se à sua forma convexa, premindo-as constantemente, a tal ponto as achataram que os dois pedaços de carne desapareceram e ficaram dois monstros saídos do reino da viscosidade, iguais na cor, na forma e na crueldade. E não falemos na minha coluna vertebral, que não é mais que uma espada! Ah, sim... já não me recordava... a vossa pergunta é justa. Vocês querem saber como é que ela se encontra plantada verticalmente nos meus rins? Eu próprio não o sei dizer exactamente; no entanto, decidindo-me a considerar como uma recordação o que talvez não seja mais do que um sonho, saibam que o homem, quando soube que eu tinha feito o voto de viver na enfermidade e na mais completa imobilidade até ter vencido o Criador, se pôs a caminhar atrás de mim, nos bicos dos pés, mas não com tanto cuidado que não lhe distinguisse os passos. Não percebi mais nada, durante um instante e que não foi longo. Este punhal aguçado, enterrou-o ele até ao cabo entre os ombros do touro das festas e a sua ossatura estremeceu, como um abalo de terra. A lâmina aderiu ao corpo com tal força que ninguém até hoje pôde extraí-la. Os atletas, os mecânicos, os filósofos, os médicos experimentaram, um após outro, os mais variados meios. Eles não sabem que o mal que o homem fez já não pode ser desfeito!

DE «POÉSIES»

...as perturbações, as ansiedades, as depravações, a morte, as excepções de ordem física e moral, o espírito de negação, os embrutecimentos, as aluci-

nações servidas pela vontade, os tormentos as destruições, as ruínas, as lágrimas, as insaciabilidades, as servidões, as imaginações corrosivas, os romances, o inesperado, o que não se deve fazer, as particularidades químicas do abutre misterioso que espia a carcaça de alguma ilusão morta, as experiências precoces e abortadas, as obscuridades de carapaça de percevejo, a monomania terrível do orgulho, a inoculação dos estupores profundos, as orações fúnebres, as invejas, as traições, as tiranias, as impiedades, as irritações, as acrimónias, os arrebatamentos agressivos, a demência, o *spleen,* os espantos racionados, as inquietações estranhas, que o leitor preferiria não sentir, os tiques, as nevroses, as fieiras sangrentas através das quais se faz passar a lógica reduzida aos extremos, os exageros, a ausência de sinceridade, as serras, as chatezas, o sombrio, o lúgubre, os partos piores do que assassínios, as paixões, o clã dos romancistas de casos de tribunal, as tragédias, as odes, os melodramas, os extremos apresentados eternamente, a razão impunemente assobiada, os cheiros a galinha molhada, as sensaborias, as rãs, os polvos, os tubarões, o simum dos desertos, o que é sonâmbulo, suspeito, nocturno, soporífero, noctâmbulo, viscoso, foca falante, equívoco, tuberculoso, espasmódico, afrodisíaco, anémico, vesgo, hermafrodita, bastardo, albino, pederasta, fenómeno de aquário e mulher de barba, as horas ébrias do desânimo nocturno, as fantasias, as agruras, os monstros, os silogismos desmoralizadores, as porcarias, os que não pensam, como as crianças, a desolação, essa árvore-da-morte intelectual, as úlceras perfumadas, as coxas das camélias, a culpabilidade de um escritor que rebola pela encosta do nada e se despreza a si próprio com gritos de satisfação, os remorsos, as hipocrisias, as perspectivas vagas que vos trituram nas suas engrenagens imperceptíveis, os escarros sérios sobre os axiomas sagrados, a bicharia e as suas comichões insinuantes, os prefácios insensatos como os de Cromwell, de Mlle.

de Maupin e de Dumas filho, as caducidades, as blasfémias, as asfixias, as sufocações, as raivas — perante estes imundos cadáveres que me envergonho de nomear, é tempo de reagir enfim contra o que nos choca e nos humilha tão soberanamente...

...Sim, boa gente, sou eu que vos ordeno que queimeis numa pá, aquecida ao rubro, com um pouco de açúcar amarelo, o pato da dúvida, de lábios de vermute que, espalhando, numa luta melancólica contra o bem e contra o mal, lágrimas que não vêm do coração, cria, sem máquina pneumática, o vazio universal. É o melhor que têm a fazer...

ALFRED JARRY

Alfred Jarry (1873-1907), criador de Ubu Roi, *foi uma personagem extraordinária que deixou uma recordação profunda da sua breve vida irónica e trágica. Não poucos elementos do seu «humorismo negro» reaparecem em todo o desenvolvimento do surrealismo.*

«Com Jarry e Apollinaire, o humor e a surpresa entram regiamente no reino da poesia...» (T. Tzara). Pelo que toca à importância histórica, além da literária, da obra de Jarry, recorde-se que as suas primeiras poesias (Les minutes du sable mémorial) *foram publicadas em 1894 e* Ubo Roi *em 1896. A seguir à poesia «Bardos e cordas», que é de 1903, damos uma página que tem certa relação com os* Cantos *de Lautréamont: o último dos cinco «relatos» que compõem o «drama»* L'autre Alceste, *publicado em 1947.*

BARDOS E CORDAS

É morto o rei. Vinte e um tiros de bombarda
retumbam na praça da Concórdia.

Silêncio, alaúde gaio, viola e dulçaina:
vibre sobre o ataúde a corda mais macabra.

Acompanhe-se do hino eructado pelo bardo:
reclama o céu a fúnebre oração como exórdio.

O incenso é mais que aroma de pardais
guarnecido de líquenes, louca e horrenda raça!

Às portas do Louvre dormiam os guardas;
grandes portos os palácios onde a morte aborda.

Corsa, calmuca, curda, iroquesa e lombarda,
cinge o catafalco e estólida horda.

Vigília que nunca fizera romba a Parca:
requer-se ricto que retorça, boca que morda.

Que a espada ou o dente cortem enquanto o chumbo
[arder:
fogo ao vácuo, canhões na praça da Concórdia.

Arma amortecida, a foice não teme a espingarda:
retumba, sinal de luto: vibra, corda macabra.

Os suíços ferem o mosaico com as alabardas:
Senhor, acolhe o morto com tua misericórdia.

RELATO DE ROBOABO

...Absorto nestes pensamentos, fui para o pântano e, como nos sonhos de Verão, corri, num espasmo doloroso e amoroso, sobre a areia seca em direcção ao refluxo que o fluxo do mar já não equilibra, e persegui o desfazer das ondas brancas que murmuram salve-se quem puder, não vi o pântano, mas apenas um pouco de água num prado, junto a uma pequena rocha entre as ervas ressequidas e a lubricidade, no fundo daquela água, do volume cilíndrico dos livros do meu pai e do meu avô, agitado ali pelos animais luzentes dos charcos, que de quando em quando se levantavam, impelidos para a superfície pelas bolhas de ar que respiram, e o abandonavam por um pouco de ar vital. Quis apanhar o livro mas a poça secou, o gelo encheu os

intervalos aforquilhados dos gladíolos... E Duplamão veio sem caminhar, com os pés unidos que tomavam a forma das duas barbatanas caudais de um peixe vertical, deslizando muito rígido entre o crepitar dos minúsculos cristais do gelo pisado. E Balkis não lhe via melhor a cara do que a viu a mulher de meu pai. Dizem que a sua cara não se vê com os olhos do corpo. Tinha um rosto fino de veludo verde e senti perpassar, como uma teia de aranha, uma máscara de veludo branco que se tecia até às minhas têmporas, com um delicioso prurido, segundo uma linha que partia do alto e do centro da fronte e, ao longo da têmpora direita, titilava a asa da narina direita. Foi uma coisa tão voluptuosa, baixando horizontalmente até aflorar-me os lábios, onde a pele é mais fina, que os meus dentes começaram a bater e vi que as nossas duas máscaras eram duas máscaras de esgrima, a minha tecida com os pêlos simiescos dos gatos e com as penas circum-orbitais das aves nocturnas ou, mais exactamente, com os pêlos semelhantes às penas dos peitorais dos cães da terra de Sim, que são comestíveis. Duplamão tinha na face uma contextura (a cuja vista o reconheci com segurança) de escamas de bronze em forma de folhas de mirto. Cruzámos as espadas tão de perto que não era possível aparar os golpes com as lâminas, mas só com os antebraços. Também notei que os braços de Duplamão tinham um duplo cotovelo, pois que um segundo braço lhe nascia dos ossos do pulso; e, conforme levantava ou baixava os cotovelos, de cada um dos seus ombros nascia um M ou um W. Atacava, estendendo a extremidade do braço que era um braço completo e, quando me via recuar, sem alargar as suas pernas soldadas, desenrolava os quatro ossos do seu duplo braço na sinuosa horizontalidade de um relâmpago três vezes quebrado.

Aparei o primeiro golpe cortando-lhe, com uma cutilada, junto ao cotovelo, a mão com que empunhava a espada, e pareceu-me que a minha vista se

turvava, como se uma segunda teia de aranha se tivesse estendido sobre os antolhos da minha máscara, grade não protectora; e, como Duplamão tentasse aparar o golpe com os três ossos do seu coto, com uma segunda cutilada da minha lâmina decepei-lhe o braço à altura do segundo ombro e considerei-me satisfeito por haver reduzido à normalidade os seus membros extraordinários.

Mas a minha máscara tornou-se escura e vi a noite povoada de homens vermelhos e, mantendo com a mão direita, a minha espada apontada ao adversário, com a esquerda tirei a minha falsa cara, olhando os antolhos que, como os olhos da minha cara, se fechavam, uniam e soldavam as suas sobrancelhas; assestei um terceiro golpe gemendo e estremecendo todo o corpo. E sobre o perfil esverdeado da recordação do coto de um único osso vermelho, a máscara orbicular fechou-se muito lentamente unindo numa espessa membrana as duas barbas de sobrolhos brancos. E eu estava cego na barca do remador manco, cujo braço direito sangra à minha esquerda para nutrir as bestas metálicas do pântano morto e Duplamão rema vigorosamente enquanto Salomão, meu pai, vigia os *djinns* que *terminarão* o templo, a barca gira à direita como um imenso girino a que tivessem extirpado a metade esquerda do cérebro.

APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire (1880-1918) autor de Alcools *(1913) e de* Calligrammes *(1914), «não contente com apoiar as mais audazes iniciativas artísticas do seu tempo, experimentou também a necessidade de integrar-se nelas, de pôr ao seu serviço tudo o que tinha à sua disposição, alta ciência, ardor... irradiação. Além de ter sido conquistado, pelo menos, pela* personagem *de Jarry, de que nos seus* Contemporâneos Pitorescos *traçou um retrato emocionado e de ter sabido reconhecer imediatamente o génio de Henri Rousseau, foi ele, também, quem, definitivamente, deu a direcção do movimento de um Matisse, de um Dérain, de um Picasso, de um De Chirico» (A. Breton,* Colloques, *1952).*

DE «ONIROCRÍTICA»

...Apercebi-me de que o homem e a mulher tinham eternidades diferentes. Dois animais diferentes amavam-se. Todavia, só os reis não morriam daquele riso e vinte alfaiates cegos vieram com o desígnio de cortar e coser um velo destinado a cobrir a sardónica. Dirigi-os pessoalmente, caminhando às arrecuas. Ao anoitecer, as árvores levantaram voo, os macacos tornaram-se imóveis e eu vi-me centuplicado. O grupo que eu era sentou-se à beira-mar. Grandes navios de oiro passavam no

horizonte. E, quando a noite foi completa, cem chamas vieram ao meu encontro. Procriei cem filhos varões que tiveram por amas a lua e a colina. Eles afeiçoaram-se aos reis desossados que agitavam nos balcões. Chegado à beira do rio, agarrei-o com ambas as mãos e sacudi-o. Aquela espada dessedentou-me. E a fonte enlanguescente advertiu-me que, se parasse o sol, vê-lo-ia quadrado.

Centuplicado, andei para um arquipélago. Cem marinheiros acolheram-me e, depois de me terem conduzido a um palácio, aí me mataram noventa e nove vezes. Nesta altura desatei a rir e comecei a bailar, enquanto eles choravam. Bailei de gatas. Os marinheiros já não se atreviam a mover-se, porque eu tinha o aspecto aterrador de um leão.

De gatas, de gatas.

Os meus braços assemelhavam-se às minhas pernas e os meus olhos coroavam-me atentamente. Depois levantei-me para bailar com as mãos e as folhas.

Os habitantes da ilha conduziram-me aos seus pomares para que eu colhesse frutos semelhantes a mulheres. E a ilha, à deriva, foi encher um golfo, onde imediatamente umas árvores vermelhas brotaram da areia. Um animal delicado coberto de penas brancas cantava inefavelmente e uma povoação inteira não se cansava de o admirar. Encontrei no chão, a chorar, a cabeça feita de uma só pérola. Agitei o rio, e a multidão dispersou-se. Velhos comiam aipo e, imortais, já não sofriam, como os mortos. Senti-me livre como uma flor na Primavera. O sol não era mais livre do que um fruto maduro. Um rebanho de árvores roía as estrelas invisíveis e a aurora dava a mão à tempestade. Entre os mirtos sentia-se a influência da sombra. Uma povoação inteira, amontoada num lagar, sangrava cantando. Homens nasceram do licor que corria do lagar. Brandiam outros rios que se entrechocavam com um tilintar argentino. As sombras saíram dos mirtos e foram para os jardinzinhos irrigados por uma

germinação de olhos de homens e de animais. O homem mais belo agarrou-se-me à garganta, mas consegui derrubá-lo. De joelhos, arreganhou os dentes para mim. Toquei-os: deles saíram sons que se transformaram em serpentes castanhas. A sua língua chamava-se Saint-Fabien. Desenterraram uma raiz transparente e comeram-na. Era da grossura de um rábano.

E o meu rio em repouso banhou-os sem os afogar. O céu estava cheio de fezes e cebolas. Maldisse os astros indignos, cuja luz se derramava sobre a terra. Já não se via vivalma. Mas de toda a parte se elevavam cantos. Visitei cidades vazias e choupanas abandonadas. Recolhi as coroas de todos os reis e com elas fiz o ministro imóvel do mundo loquaz. Barcos de ouro, sem marinheiros, passavam no horizonte. Sombras gigantescas perfilavam-se sobre as velas longínquas. Vários séculos separavam-me destas sombras. Desesperei. Mas tinha a consciência das eternidades diferentes do homem e da mulher. Sonhos dissemelhantes ensombravam com o seu amor a cor escarlate dos velames, enquanto os meus olhos se multiplicavam nos rios, nas cidades e na nave das montanhas!

DE «O POETA ASSASSINADO» (1916)

Jovem, eis aqui alguns temas teatrais. Se fossem assinados por autores conhecidos, levá-los-íamos à cena, mas trata-se de obras-primas de desconhecidos que nos foram confiadas e que, pelos vossos lindos olhos, temos a bondade de lhes apresentar.

Drama de tese — O príncipe de São Meco encontra um piolho na cabeça da sua mulher e faz-lhe uma grande cena. A princesa há seis meses que só vai para a cama com o visconde de Dendelope. Os esposos fazem uma grande cena ao Visconde, o qual, tendo ido para a cama com a princesa e com

a senhora Lafoulue, mulher de um secretário de Estado, derruba o ministério e vota ao desprezo a Sr.ª Lafoulue.

A Sr.ª Lafoulue faz uma grande cena ao marido. Tudo se esclarece com a chegada imprevista do respeitável Bibier. Este põe-se a coçar a cabeça e a tirar piolhos. Acusa os seus próprios eleitores de serem piolhosos. No fim tudo se recompõe. Título: *O parlamentarismo*.

Comédia de carácter: Isabelle Lefauchaux promete fidelidade ao marido. Nesse momento recorda-se de ter feito a mesma promessa a Júlio, o moço da tasca. Sofre por não poder reconciliar o amor com a palavra dada.

Não obstante, Lefauchaux despede Júlio. Este acontecimento determina o triunfo do amor e assim voltamos a encontrar Isabel no lugar de caixeira de uma grande loja onde Júlio é encarregado. Título: *Isabelle Lefauchaux*.

Drama histórico: O famoso romancista Stendhal é a alma de uma conjura bonapartista que termina pela morte heróica de uma jovem cantora durante uma representação do *D. Giovanni* no Scala de Milão. Graças ao seu pseudónimo, Stendhal consegue sair-se muito bem da embrulhada.

Grandes cortejos, personagens históricos.

Ópera lírica — O burro de Buridan não se decide a morrer de fome e de sede. — A burra de Balaam profetiza que o asno morrerá. Vem o asno de ouro, come e bebe. Pele-de-asno mostra-se nu àquela manada de burras. De passagem, o asno de Sancho pensa fazer prova de força raptando a infanta, mas Meló, o traidor, avisa o génio de La Fontaine. Este último proclama o seu ciúme e põe a albarda ao asno de ouro. Metamorfose. O príncipe e a infanta entram a cavalo. O rei abdica em seu favor.

Drama patriótico: O governo sueco intenta contra a França um processo por imitação de fósforos suecos. No último acto, execução dos restos de um alquimista que inventou os ditos fósforos na Ferté Gaucher.

O belo automedonte
dizia à vizinha:
se me mostras a sala,
levo-te à cozinha.

Aqui tem, senhor, matéria suficiente com que alimentar toda uma vida de dramaturgo.

A FOCA

Tenho os olhos dum cavalo marinho
E o andar de Madame Ygrego
Frequento círculos de cultura
E interesso-me pela literatura
A minha profissão é ser foca
E para não ficar solitária
Um belo dia casarei com Lota
De manhã à noite a Otária
Papá mamã
Cachimbo tabaco escarrador bar
Lai Tu

MAX JACOB

Nascido em 1876 e morto no cativeiro alemão em 1944, Max Jacob foi um poeta e um prosador de excepcional e fantástica agilidade. Os surrealistas sentiram por ele apenas uma moderada simpatia — com efeito, o seu nome figura entre os autores que eles aconselham a não ler — devido à sua conversão ao catolicismo e ao seu dandismo e snobismo. E, não obstante, com Jarry e com Apollinaire, Jacob representa um momento da poesia francesa sem o qual se tornaria difícil explicar o surrealismo. É certo que do seu gosto fumiste *procede Cocteau, ou seja, uma das aplicações mais mundanas e superficiais de Apollinaire; não é menos certo, porém, que, nas suas numerosas obras — desde as primeiras, que remontam a 1903, às* Oeuvres burlesques e mistiques de Frère Matorel, *1911 e 1912, ao* Le cornet à dés, *de 1917, ao* Laboratoire Central, *de 1921, até às mais recentes* (Les poésies de Morvel le Gaélique *e* Baladas) *e ao grande número de inéditos — , Jacob soube expressar, com as cordas da ironia e da dor, aquele angelismo e demonismo doloroso que naqueles mesmos anos Charlot punha nas suas amargas películas «cómicas».*

AVENIDA DO MAINE

E circulam os circos.
Circos, cercos... O que cercam?

E eu que estou no círculo
de... (ah, mais ou menos cerca)
para gozar-vos, ó circos,
já não tenho, talvez,
a idade.
E circulam os circos.
Ao menos, amenos Manes
da avenida do Maine,
humanas mãos menearam-vos
para novos himeneus.
Cerca-me esse teu circo,
Circula esse teu cerco,
Circunda esse teu círculo.
Mas vê lá, toma cuidado,
Com os riscos que há nas ruas!
E circulam os circos.
Ah, e quem saberá para que recintos?
Diz-me que mágicos cercos
irão em busca dos circos?

NOCTURNO DAS VACILAÇÕES FAMILIARES

Há noites que terminam numa estação! Há estações que terminam na noite! Quantos carris não atravessámos de noite! Tenho o corpo dorido dos ângulos salientes do vagão, à noite; dói-me ainda o deltóide. Quando esperávamos a irmã mais velha ou o papá, aquilo acabava sempre de maneira que seria melhor não contar: com o par de sapatos regado pela farinha do pão. Mas tenho, numa estação, um irmão antipático: chega sempre no último momento (tem lá as suas ideias); e então é preciso abrir uma mala que o criado não trouxe ainda; e, quando chega à bilheteira, não sabe ainda para que estação deve dirigir os vagões: hesita entre Nogent-sur-Marne e Ponts-de-Cé e outras localidades. A mala está aqui, aberta. Não comprou ainda o bilhete e as lanternas a gás debalde procuram transformar a

noite em dia e o dia em noite. Há noites que terminam numa estação e estações que terminam na noite. Ah, maldita hesitação, foste tu que me perdeste e bem longe das vossas salas de espera, ó estações!

UM POUCO DE TEOSOFIA, MAS NÃO IMPREVISÍVEL

As fortificações são mais brancas e mais longínquas. Já não se distinguem as portas. É a hora de pensar no meu menino morto. Divorciado, casado de novo, sou viúvo e medito.

Oh, face angelical da minha primeira mulher! Era loura e tinha a expressão cândida das pessoas que não sofreram!

Oh figura angélica do nosso menino, o menino morto! Muitas noites voltei a ver o enterro do meu menino: atrás do carro funerário iam todos os vícios; os que tocam a fronte, os que tocam o músculo, os que tocam o pé. Iam também mancos, coxos e cegos.

Choram as vossas defuntas esposas! Chorem pelo vosso menino morto: chorá-lo-íeis com menos dor se os cortejos não tivessem levado ao cemitério os grifos de Notre-Dame.

JACQUES VACHÉ

Outro personagem ou, melhor, outro fantasma do surrealismo: Jacques Vaché (1896-1919), que Breton conheceu em Nantes em princípios de 1916. Morto aos vinte e três anos de idade em circunstâncias não aclaradas, mas provavelmente suicida, Vaché «mestre na arte de dar a tudo muito pouca importância», foi o símbolo daquele derrotismo integral que se encontra na origem do dadaísmo e do surrealismo. As suas cartas foram publicadas em 1919.

Querido amigo...

...estou a escrever-lhe de uma ex-aldeia, num estreitíssimo curral de porcos decorado com mantas. Estou com os soldados ingleses. Têm penetrado consideravelmente na zona inimiga por estas bandas. Há muito barulho. Aí está.

...Pede-me você uma definição do *umor*... [1] «*O que constitui precisamente a essência dos símbolos é serem simbólicos*», pareceu-me digno de ser uma, porque é capaz de conter uma multidão de coisas vivas. *Exemplo:* você conhece a vida horrível

---

[1] Assim mesmo como Vaché escrevia. A tradução italiana repôs o *h*, mas não achamos justo trair o humor que esta supressão intencional revela (N. do T.).

do despertador, é um monstro que sempre me espantou porque a quantidade de coisas que os seus olhos projectam e o modo como aquele honesto me olha quando penetro num quarto... o *umor* deriva demasiado de uma sensação para que lhe seja possível expressar-se com facilidade, creio que é uma sensação, ia dizer um *sentido*, também, na inutilidade teatral (e sem alegria) de tudo.

Quando se sabe.

E é por isso, pois, que os entusiasmos (sobretudo, ruidosos) dos *outros*, são odiosos...

(29 de Abril de 1917)

Querido amigo,

Em que abatimento me veio encontrar a sua carta! Estou vazio de ideias e pouco sonoro, com certeza mais do que nunca registador inconsciente de muitas coisas, em bloco, que cristianização?... sairei da guerra suavemente estupidificado, talvez como certos esplêndidos idiotas do campo (oxalá)... ou então... ou então que filme representarei! Com automóveis enlouquecidos, percebe, pontes que se afundam, mãos maiúsculas que rastejam na tela sabe-se lá para que documento!... inútil e desprezível! Com diálogos extremamente trágicos, em traje de noite, atrás da palmeira que escuta! E a seguir Charlie, naturalmente, com o seu tique nas pupilas, tranquilo. O polícia esquecido no baú! ...Serei também caçador ou raptor ou pesquisador de ouro ou mineiro. Bar do Arizona *(Whisky-Gin and mixed?)* e esplêndidos bosques para exploração, e você conhece aqueles belos calções de montar com pistola-metralhadora, muito bem barbeado e com belíssimas mãos cheias de jóias. Tudo acabará com um incêndio, asseguro-lhe, ou num *saloon,* enriquecido. Well.

Como é que eu me vou arranjar, meu pobre amigo, para suportar estes últimos meses de uniforme? (Disseram-me que a guerra terminou). Realmente, não posso mais... E *eles* começam a desconfiar... suspeitam algo, eles. Contanto que não me esvaziem o cérebro, enquanto me têm nas mãos...

(14 de Novembro de 1918)

JACQUES RIGAUD

Jacques Rigaud (1899-1929) é outro dos «espectros familiares» do surrealismo. Teórico do suicídio nos seus escritos publicados postumamente, matou-se aos trinta anos, depois de uma preparação rigorosa. Deixou aos amigos estas amargas palavras: «Vós sois todos poetas, e eu estou do lado da morte».

O SUICÍDIO

Serei sério como o prazer. As pessoas não sabem o que dizem. Não existe razão alguma para viver, mas também não existe uma razão para morrer. Só temos uma maneira de testemunhar o nosso desprezo pela vida: aceitá-la. A vida não vale o esforço de a deixarmos. Pode-se, por caridade, evitá-la aos outros, mas a si próprio? O desespero, a indiferença, as traições, a fidelidade, a solidão, a família, a liberdade, a carga, o dinheiro, a pobreza, o amor, a falta de amor, a sífilis, a saúde, o sono, a insónia, o desejo, a importância, a vulgaridade, a arte, a honestidade, a desonestidade, a mediocridade, a inteligência, não dão para mandar cantar um cego. Sabemos muito bem de que são feitas todas estas coisas para lhe ligarmos qualquer importância: serão boas apenas para propagar alguns insignificantes suicídios-acidentes. (Há, sem dúvida, o sofrimento físico. Eu estou perfeitamente bem; tanto pior para

quem sofre do fígado. Gosto muito pouco das vítimas, mas não me meto com quem julga não poder suportar um cancro.) E não é verdade, afinal, que o que te liberta, o que tira toda a possibilidade de sofrimento, é este revólver com que esta noite te matarás se te der para isso? A contrariedade e o desespero, de resto, não são mais do que novas razões para nos agarrarmos à vida. É comodíssimo, o suicídio, não posso deixar de pensá-lo; demasiado cómodo: não me suicidei. Resta um remorso: seria bom não nos irmos antes de nos termos comprometido; seria bom levarmos connosco a Notre-Dame, o amor ou a República.

REVERDY

O relevo e a medida deste poeta têm vindo a crescer nestes últimos quinze anos. Pierre Reverdy (nascido em 1839) foi considerado pelos surrealistas como um mestre. A sua colectânea de versos Les épaves du ciel, *que é de 1924, talvez tenha sido decisiva para a orientação do surrealismo, ainda mais do que a influência de Apollinaire. Há em Reverdy uma aderência ao objecto e, em substância, um «realismo» do sentimento e da imagem que parecem ter passado despercebidos: é dele, sobretudo, que provém Éluard, pela sua arte simples, pela sua sobriedade, pela sua «seriedade» profunda. A recolha destas poesias compostas no período precedente à aventura surrealista (1915-1922) foi publicada em 1945 e intitula-se* «La plupart du temps».

AO CANTO DO AR

Braços carnudos e peles confundem-se na espessura da atmosfera. Quem canta lá fora?

As luzes seguem o vapor emanado pelos corpos ligeiros, pelos espíritos graves. A terra fria está diante da porta.

E todos os mendigos batiam ao mesmo tempo ao postigo fechado, ao portão imponente. O regato, gemendo, precipita-se na rua.

Um espectáculo igual os espera: a noite vai surpreendê-los; talvez perante a morte o fulgor da razão os ilumine.

Finalmente, a música toca, apesar de tudo, um motivo qualquer. A alegria ainda existe neste mundo onde tanto a desejam, onde tanto esperam por ela. Veremos.

A passo as mulheres desfilaram em direcção aos carros fechados. Nessa noite os *boulevards* estavam desertos, o céu lívido: chovera tanto!

Os homens, ao passarem, tinham desbaratado tudo. Com altos gritos, aquele que não tivesse podido fugir era morto ou preso. Restava só a esperança de voltar.

E também esta esperança se perdeu quando se apagaram as luzes.

(1918)

MEMÓRIA

Apenas um minuto
E já voltei
De tudo o que passou nada guardei
Um ponto
O céu mais amplo
E no último momento
A lanterna que passa
O passo que se ouve
Detém-se alguém entre tudo o que vai
Deixa-se andar o mundo
E o que está lá dentro
As luzes dançam
E a sombra estende-se
Já não há espaço
Olhando para a frente
Numa gaiola onde salta um animal vivo
O peito e os braços repetiam o gesto
Uma mulher ria
Voltando a cabeça

E aquele que chegava tinha-nos confundido
Nenhum dos três se conhecia
E nós éramos já
Um mundo cheio de esperança

(1919)

RAYMOND ROUSSEL

«O destino deste escritor tão desprovido que, através de um sistema ao mesmo tempo pueril e quase sublime à força de ascetismo, chegou a encerrar-se num mundo de irrealidade pura, de fantasia totalmente desvinculada» (1), *impôs-se singularmente à atenção dos surrealistas, através de Michel Leiris, que foi secretário de Raymond Roussel (1877-1933). Os seus longos poemas e as suas narrativas — são exemplos minuciosos e correntes de «paranóia crítica», como lhe chamaria Salvador Dali. «Às vezes a sua página anima-se imprevistamente, o seu enigmático bosque de engenhos loucos, de reis negros disfarçados de Margarida do Fausto, de pastilhas que produzem esculturas de fumo, de mortos automáticos e de cartas canoras, entra em acção, põe-se a silvar, a zumbir e a crepitar em todas as pinturas, como uma das suas complicadíssimas máquinas.» As páginas Impressões de África que se seguem são extraídas de* Impressions d'Afrique.

IMPRESSÕES DE ÁFRICA

Seguíamos ainda com a vista o cacho evocador quando apareceu Rao conduzindo os seus escravos,

---

(1) S. Solmi, «R. Roussel, um pai do surrealismo», em *A Saúde de Montaigne,* 1952.

carregados com um objecto volumoso de forma bastante alongada.

Fogar, o filho mais velho do Imperador, caminhava em silêncio ao lado do grupo, segurando na mão direita uma magnífica flor violeta cuja haste estava eriçada de espinhos.

O novo fardo foi posto no sítio habitual e Fogar ficou a vigiá-lo, enquanto os outros se afastavam rapidamente.

O objecto, livremente exposto aos raios do luar, era uma cama primitiva, uma espécie de barra bastante pouco confortável ao lado de uma quantidade de bizarros acessórios.

À direita, fixado atrás da parte soerguida destinada a acolher o tórax do dormente, um vaso de jardim continha as raízes de uma planta imensa e esbranquiçada que se elevava e se vergava sobre si, formando uma espécie de docel.

Por cima deste gracioso docel, um candeeiro, que nessa altura se encontrava apagado, era sustentado por uma haste metálica recurva na parte superior. O lado do quadrado mais afastado de nós apresentava um belo conjunto de vários ornamentos.

Junto ao canto direito estendia-se uma longa superfície triangular semelhante a um galhardete, presa à extremidade de uma fina vara pintada de azul. O conjunto assemelhava-se a uma bandeira que simbolizasse qualquer nação desconhecida, pois o pano era de várias cores, de fundo cor de creme, e com riscas vermelhas não muito simétricas com dois discos negros bastante semelhantes dispostos um sobre o outro, perto da base vertical do triângulo.

Um pouco mais à esquerda elevava-se um pórtico minúsculo de cerca de dois centímetros de largura. Suspensa à arcada superior, uma guarnição de um hábito ou sotaina fazia ondular ao mais leve movimento os seus numerosos filamentos esbranquiçados e regulares, que rematavam todos num ponto de um vermelho vivo.

Continuando o exame do quadrado na mesma direcção encontrava-se um recipiente pouco profundo donde emergia um sabonete branco coberto de uma espessa espuma.

Em seguida havia uma concavidade metálica que continha uma esponja delgada e volumosa.

Junto à concavidade, uma frágil plataforma sustentava uma ânfora de estranho perfil, em direcção à qual se alongava um objecto cilíndrico provido de uma hélice.

Finalmente, rematando na extremidade esquerda esta coerente série de ornamentos, uma chapa de zinco redonda e horizontal mantinha-se equilibrada sobre um estreito suporte.

O lado da cornija que se encontrava em frente da planta e do candeeiro estava também atravancado.

Contra o canto adjacente à chapa de zinco chamava a atenção uma espécie de bloco gelatinoso, amarelado e inerte.

Mais perto, na mesma linha, soldado a um fragmento do tapete, encontrava-se uma delgada camada de cimento seco dentro da qual se inseriam verticalmente, em dez filas iguais, cem agulhas extremamente finas e picantes.

O bloco e o tapete encontravam-se um ao lado do outro numa pequena mesa de dimensões estritamente suficientes.

Três lingotes de ouro, cuja perfeita distribuição parecia prolongar a linha média da moldura, erguiam-se de três suportes metálicos que os prendiam solidamente. Distingui-los era impossível, tão regular e idêntica era a sua forma cilíndrica arredondada nas extremidades.

Ao longo do exíguo espaço ocupado pelos três preciosos cilindros, um outro eixo, mais próximo de nós, contrabalançava o primeiro.

Destacava-se, sobretudo, um cestinho que continha três gatos. Ao lado, um objecto delicado, semelhante à portinha de uma gaiola, compunha-se

de duas delgadas tabuinhas situadas horizontalmente a poucos centímetros uma da outra, as quais apertavam entre as suas quatro extremidades dois frágeis montantes verticais. Revestindo o rectângulo assim formado, dois pêlos negros bem espetados justapunham-se a pouca distância um do outro, atados exteriormente em cima e em baixo, saindo dos imperceptíveis furos abertos nas duas lamelas de madeira. No mesmo lugar encontrava-se um pauzinho muito espetado que tinha sido cortado longitudinalmente, mostrando uma face interna levemente resinosa.

Finalmente, na plataforma junto ao outro canto da barra erguia-se uma grande vela ladeada de duas pedras de cor escura.

Quase ao centro da cama, à esquerda do ocasional dormente, via-se uma haste de metal que, rompendo vertical, bruscamente se inclinava para a direita e acabava numa espécie de manápola recurva em forma de muleta.

Fogar examinava atentamente as diversas partes da cama.

Nas suas faces de ébano brilhava uma inteligência precoce; num jovem que parecia estar no início da adolescência, este fulgor espantava.

Aproveitando o único lado que não estava ocupado, subiu para o catre e deitou-se de modo a fazer coincidir a sua axila esquerda com o manípulo recurvo que se lhe adaptava exactamente. Com os braços e as pernas absolutamente rígidos, imobilizou-se numa atitude cadavérica, depois de ter posto a flor violeta ao alcance da mão direita.

Sobre os seus olhos fixos e inexpressivos as pálpebras tinham deixado de bater e os movimentos da respiração enfraqueciam gradualmente sob a influência de um sono letárgico e profundo que pouco a pouco o invadia.

Pouco depois a prostração era total. O peito do adolescente permanecia inerte como o de um morto e na boca semi-aberta dir-se-ia não haver respiração.

Bex, dando alguns passos, tirou da algibeira um espelhinho oval que colocou diante dos lábios do jovem negro; a superfície brilhante não se embaciou e permaneceu polida.

Aplicando a mão no coração do paciente, Bex fez um sinal negativo, para indicar a ausência de qualquer pulsação.

Decorreram alguns segundos em silêncio. Bex, sem fazer o menor ruído, recuara deixando livre o espaço em torno da barra.

Subitamente, como se no seu torpor encontrasse um resíduo de consciência, Fogar executou um imperceptível movimento do corpo, que fez actuar a sua axila sobre o manípulo.

De repente, o foco iluminou-se, projectando verticalmente para o chão, um facho de luz eléctrica de brancura deslumbrante, multiplicado pela superfície de um reflector.

A planta branca que se curvava como um docel sobre o leito, ficara intensamente iluminada por aqueles raios que pareciam ser-lhe destinados. À transparência via-se na parte superior uma imagem nítida e vigorosa incorporada no tecido vegetal que era colorido até na sua espessura.

O estranho conjunto parecia um magnífico vitral cujas cores tivessem sido harmonizadas, graças à ausência de soldaduras chumbadas e de todos os reflexos violentos.

A imagem diáfana evocava uma localidade oriental. Sob um céu límpido abria-se um esplêndido jardim cheio de flores maravilhosas. No meio de um tanque de mármore um repuxo saía de um tubo de jade desenhando graciosamente uma elegante curva.

A um lado, erguia-se a frontaria de um rico palácio, a uma janela do qual se divisava um par abraçado beijando-se. O homem, um personagem gordo e barbudo, vestido como um rico mercador das *Mil e uma noites*, ostentava no seu semblante risonho uma expressão de júbilo expansivo e imutável. A mulher, que era, pelo traje e tipo, uma

árabe, mostrava-se lânguida e melancólica apesar do bom humor do seu companheiro.

Debaixo da janela, não longe do tanque de mármore, via-se um jovem de cabelos frisados, cuja indumentária era da mesma época e região que a do mercador. Dirigindo para o par o seu perfil de poeta inspirado, ele cantava uma elegia qualquer, servindo-se de um megafone de metal opaco e prateado.

O olhar da árabe espiava avidamente o poeta que, por seu turno, estava extasiado perante a impressionante beleza da jovem.

De súbito um movimento molecular produziu-se nas fibras da planta luminosa. A imagem perdeu a sua pureza de colorido e de desenho. Os átomos vibraram em uníssono como se procurassem fixar-se segundo uma nova ordem inevitável.

Em breve se criou um segundo quadro, esplêndido como o precedente e igualmente incorporado à subtil e translúcida contextura vegetal.

Agora, uma ampla duna dourada mostrava sobre o seu dorso diversos sinais de passos. O poeta da primeira imagem, curvado sobre o terreno arenoso, pousava docemente os lábios sobre as pegadas profundas de um gracioso e minúsculo pé.

Após uma imobilidade de alguns instantes, os átomos, tomados de vertigem, recomeçaram o seu movimento perturbador que produziu uma terceira cena cheia de vida e de cor.

Desta vez, o poeta já não estava só; perto dele um chinês vestido de violeta apontava para uma grande ave de rapina, cujo voo majestoso tinha, sem dúvida, algum significado profético.

... ...

Voltando-se para a esquerda, para a outra parte do seu leito, Fogar soergueu a massa gelatinosa para a depor exactamente sobre as cem agulhas plantadas verticalmente na sua camada de cimento; abandonada pelo jovem negro, a inerte massa carnosa afundou-se lentamente cedendo ao próprio peso.

Bruscamente, reagindo à agudíssima dor causada pelas cem pontas negras, um tentáculo situado junto à parte anterior da gelatina, ergueu-se em sinal de sofrimento, alargando na sua extremidade três segmentos divergentes cada um dos quais terminava por uma estreita ventosa.

Fogar tirou do seu cesto os três gatos adormecidos. Enquanto efectuava este movimento, a sombra do seu corpo deixou de cobrir a massa gelatinosa sobre a qual se projectou em parte, o enorme perfil do lobo, que aparecia pela décima vez, pelo menos, na espessura da tela vegetal.

Um a um os gatos foram aplicados pela espinha às três ventosas, possivelmente pertencentes aos tentáculos de um polvo, as quais agarraram a sua presa com uma força irresistível.

Todavia, as cem pontas iam penetrando cada vez mais nas carnes do informe animal, cujo crescente sofrimento se manifestava por um impulso rotativo dos três tentáculos que se moviam como os raios de uma roda.

A rotação, a princípio lenta, acelerou-se febrilmente redobrando o sofrimento dos gatos que se debatiam desesperados desembainhando as suas unhitas.

De súbito, tudo se confundiu num redemoinho desenfreado escondido por um furioso concerto de miados...

SEGUNDA PARTE

DOCUMENTOS DO SURREALISMO

DO PRIMEIRO «MANIFESTO DO SURREALISMO»

Damos a seguir alguns passos do maior documento do período «heróico» do surrealismo. O texto completo compõe-se de umas sessenta páginas, que compreendem, além de um programa de poética e de investigação, breves alusões à actividade já realizada pelos grupos surrealistas, e exemplos de textos automáticos e de «collages» poéticas. Breton dá-nos também muitos pormenores interessantes sobre as origens do movimento. Nestas páginas a clareza e lucidez das formulações une-se à elegância de difíceis transições estilísticas. Reimprimindo, passados cinco anos (1929), o primeiro Manifesto, *Breton fechava o prefácio com estas palavras: «...entre o meu pensamento, tal como ele se manifesta nas páginas a que apus a minha assinatura, e eu próprio, empenhado pela natureza do meu pensamento em algo que eu ainda não sei, há um mundo, um mundo irreversível de fantasmas, de realizações de hipóteses, de apostas perdidas e de mentiras... Limitar-me-ei a afirmar a minha confiança inabalável no princípio de uma actividade que nunca me desiludiu, que me parece merecer mais generosamente, mais absolutamente, mais loucamente do que nunca, a minha dedicação total, pois que só ela é dispensadora dos raios transfigurantes de uma graça que persisto em todo o ponto em opor à graça divina.*

Tão natural é confiar-se à vida, ao que a vida tem de mais precário — a vida *real,* entenda-se —

que, por fim, essa crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com a sua sorte, penosamente dá volta aos objectos cujo uso se lhe tornou necessário e que lhe foram concedidos pela sua indolência ou o seu esforço, o seu esforço quase sempre, pois que consentiu em trabalhar ou, pelo menos, não lhe repugnou tentar a sorte (o que ele chama a sua sorte!). Uma grande modéstia é hoje tudo o que lhe resta: sabe que mulheres possui, em que aventuras irrisórias se meteu; de nada lhe servem a riqueza ou a pobreza, a este respeito continua a ser como um recém-nascido, e, quanto à aprovação da sua consciência moral, tenho para mim que pode passar muito bem sem ela. Se conserva ainda alguma lucidez, é para a sua infância que se volta, essa infância que, por mais torturada que tenha sido pelo cuidado dos educadores, continua a parecer-lhe cheia de encantos. Aí, a ausência de todo o rigor conhecido deixa-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente: a essa ilusão se aferra; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema de todas as coisas. Todas as manhãs há crianças que partem sem inquietação. Tudo está próximo, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros, nunca mais se poderá dormir.

No entanto, não se poderia ir muito longe, não se trata só de distância. As ameaças acumulam-se, fazem-se concessões, abandona-se uma parte do terreno a conquistar. À imaginação, que não admitia limites, só se lhe permite que se exerça segundo as leis de uma utilidade arbitrária, e, incapaz de assumir por muito tempo essa função inferior, em geral por volta dos vinte anos, ela prefere abandonar o homem ao seu destino sem luz.

Mais tarde, ao dar-se conta de que se desvaneceram todas as razões de viver, sentindo-se incapaz de estar à altura de uma situação excepcional como a que proporciona o amor, se ele tenta, aqui ou ali, refazer-se, não o conseguirá. Estará já inteiramente dependente de uma imperiosa necessidade prática, que não sofre que a percam de vista. Todos os seus gestos carecerão de amplitude; todas as suas ideias carecerão de energia. De tudo o que lhe acontece ou pode vir a acontecer-lhe, só conceberá o que liga um dado acontecimento a uma multidão de acontecimentos semelhantes, acontecimentos em que ele não participou, acontecimentos *falhados*. Que digo, ele escolherá um só destes acontecimentos, o mais tranquilizador nas suas consequências, e sobre ele fundamentará o seu juízo. Não se tratará nunca, para ele, de obter a sua salvação.

Cara imaginação, o que eu amo em ti, sobretudo, é que tu não me perdoas.

A palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda. Julgo-a apta a manter indefinidamente vivo o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios que herdámos, temos de reconhecer que nos resta a máxima *liberdade espiritual*. Cabe-nos o dever de não fazer mau uso dela. Consentir que a imaginação seja posta a ferros, ainda que nisso estivesse em jogo aquilo a que se chama vulgarmente a felicidade, significaria furtarmo-nos a esse apelo de justiça suprema que se ergue do fundo de cada um de nós. Só a imaginação me pode tornar presente aquilo que pode vir a ser e é quanto basta para que se levante um pouco a terrível interdição; e é quanto basta, também, para que eu me abandone a ela sem receio de me equivocar (como se fosse possível um equívoco ainda maior). Onde começa a tornar-se negativa e onde se detém a segurança do espírito? A possibilidade de errar, para a espírito, não estará antes na contingência do bem?

. . . .

Na mesma época, um homem tão enfadonho como eu, Pierre Reverdy, escrevia:

«A imagem é uma pura criação do espírito. Não pode nascer de uma comparação, mas sim, da apro-

ximação de duas realidades mais ou menos afastadas.

Quanto mais longínquas e justas forem as duas realidades aproximadas, tanto mais a imagem será forte, tanto mais terá potência emotiva e realidade poética... etc.»

Estas palavras, embora sibilinas para os leigos, eram extremamente reveladoras, e eu meditei-as durante muito tempo. A estética de Reverdy, estética toda *a posteriori,* fazia-me tomar os efeitos pelas causas. Foi nesse ponto que tive de renunciar definitivamente ao meu ponto de vista.

Uma noite, antes de adormecer, ouvi articulada com tal nitidez que era impossível mudar-lhe uma só palavra, embora separada de qualquer voz, uma frase bastante estranha que me parecia não ter nada a ver com os acontecimentos em que eu me encontrava naquele momento implicado, frase que me pareceu insistente e que, por assim dizer, *batia na vidraça.*

Não tendo tido dificuldade em percebê-la, dispunha-me a dar outro curso ao pensamento, quando o carácter orgânico desta frase me deteve. Na verdade, esta frase espantava-me; infelizmente, não a fixei, apenas recordo que era mais ou menos assim: «*Há um homem cortado ao meio pela janela*», mas não podia haver nela qualquer ambiguidade, pois que era acompanhada da ténue representação visual de um homem caminhando, cortado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo. Trata-se, de certo, simplesmente, de um homem debruçado à janela — a uma janela horizontal que tivesse acompanhado a deslocação do homem para uma posição vertical. Apercebi-me então que esta imagem era de um tipo bastante raro e pensei imediatamente em incorporá-la no meu material de construção poético. Mal lhe concedera esta atribuição, outras frases se lhe sucederam quase ininterruptamente, as quais não me surpreenderam menos

e me deixaram sob a impressão de uma gratuitidade tal que o domínio que eu até aí exercera sobre mim próprio me pareceu ilusório e pensei apenas em pôr termo ao interminável conflito que se passara no meu íntimo.

Nesta época andava eu ainda ocupado com Freud e familiarizara-me com os seus modos de análise que tivera ensejo de praticar em doentes durante a guerra. Decidi obter de mim próprio o que se procura obter daqueles, isto é, um monólogo enunciado tão rapidamente que o espírito crítico do sujeito não pudesse proferir qualquer juízo, e que, por conseguinte, não fosse peado por qualquer reticência, de modo a reproduzir, o mais exactamente possível, o *pensamento falado.* Parecera-me e parece-me ainda — testemunhava-o a maneira como me viera a frase do homem cortado — que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra, e que não supera forçosamente a língua nem mesmo o correr da pena. Foi a partir destas ideias que eu e Philippe Soupault, a quem comunicara estas minhas conclusões, começámos a riscar papel com um louvável desprezo pelo valor literário de tal experiência. A facilidade de realização fez o resto. No fim do primeiro dia, cada um de nós obtivera por este meio umas cinquenta páginas. Começando a confrontar os nossos resultados, verificámos que, no seu conjunto, apresentavam notáveis analogias: os mesmos vícios de construção, falhas da mesma natureza, mas também, em ambos, a ilusão de uma extraordinária vivacidade, muita atenção, um número considerável de imagens de uma tal qualidade que se quiséssemos preparar conscientemente uma só delas não o teríamos conseguido; e também elementos de um pitoresco muito especial, algumas proposições de uma extrema comicidade. Pareceu-me que as únicas diferenças que apresentavam os nossos textos eram devidas à diferença de temperamento — o de Soupault menos estático do que o meu — e, se ele me permite esta leve crítica, ao facto de ele

ter cometido o erro de pôr ao alto de certas páginas, decerto por espírito de mistificação, algumas palavras à guisa de título...

...Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabava de morrer e que, várias vezes, nos parecera ter obedecido a um abandono do mesmo género, sem, todavia, ter sacrificado meios literários medíocres, Soupault e eu designámos pelo nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura que se encontrava à nossa disposição e do qual desejávamos que os nossos amigos beneficiassem...

...Depois de instalado no lugar que seja mais propício à concentração do vosso espírito, muna-se dos instrumentos que lhe são necessários para escrever. O seu estado de espírito deve ser o mais passivo ou receptivo possível. Abstraia-se do seu génio, de todas as suas capacidades e bem assim das dos outros. Convença-se de que a literatura é um dos mais tristes caminhos, precisamente por ter um caminho que leva a todas as partes. Escreva rapidamente, sem se ater a qualquer tema preconcebido, o bastante depressa para não fixar coisa alguma e para vencer a tentação de se reler. A primeira frase virá por si, pois que, em cada segundo que passa, há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só espera ser expressa...

Muito mais graves me parecem ser — creio já tê-lo mostrado com bastante clareza — as aplicações do surrealismo à acção. Não creio, evidentemente, na virtude profética da palavra surrealista. «O que digo é oráculo» (Rimbaud): sim, se o quiser, mas, em si, que é o oráculo? A piedade dos homens não me engana. A voz surrealista que sacudia Cumes, Dodone e Delfos não é diferente da que dita as minhas considerações menos violentas. O meu *tempo* não é o dessa voz; como poderia ela resolver o problema infantil do meu destino? Finjo, infelizmente, agir num mundo em que, para chegar a tomar em conta as suas sugestões, seria obrigado a recorrer a duas espécies de intérpretes; uns, para me tradu-

zirem os seus ditos, ou outros, que não é possível encontrar, para imporem aos seus semelhantes o que neles foi dado compreender. Este mundo, no qual eu sofro o que sofro (não se aproximem de mais!) este mundo moderno, enfim, que diabo querem que eu faça nele? A voz surrealista talvez venha a calar-se, mas eu já não estou para contar as minhas desaparições. Já não entrarei, por pouco que seja, na subtracção maravilhosa dos meus anos e dos meus dias. Serei como Nijinsky, que, no ano passado, levaram aos *Ballets* russos e nem sequer compreendeu a que espectáculo assistia. Estarei só, bem só dentro de mim, indiferente a todos os *ballets* do mundo. O que fiz, o que não fiz, tudo vos dou.

E agora sinto uma grande vontade de considerar com indulgência a fantasmagoria científica, tão inconveniente, afinal de contas, sob todos os pontos de vista. A rádio? Bem. A sífilis? Se lhes apraz. A fotografia? Não vejo inconveniente. O cinema? Vivam as salas escuras! A guerra? Aquilo é que era rir. O telefone? Estou, sim. A juventude? Maravilhosos cabelos brancos. Experimentem fazer-me dizer: «Obrigado». Obrigado... Se, vulgarmente, se considera tanto as chamadas pesquisas de laboratório, é porque estas conduziram ao lançamento de uma máquina, à descoberta de um soro, nos quais as pessoas se julgam directamente interessadas. Elas estão convencidas de que se tentou melhorar a sua sorte. Eu não sei exactamente qual é o coeficiente humanitário do ideal dos sábios, mas não me parece que este contenha uma grande dose de bondade. Falo, bem entendido, dos verdadeiros homens de ciência e não dos vulgarizadores de toda a espécie a quem só interessa obter qualquer título. Neste domínio como, aliás, noutros, creio na alegria surrealista pura do homem que, conhecendo embora os malogros sucessivos dos outros homens, não se dá por vencido, parte donde quer e, por um caminho que nada tem de *razoável*, chega até onde pode. Esta

ou aquela imagem com que ele achará oportuno assinalar a sua caminhada e que talvez lhe valha o reconhecimento público, é-me completamente indiferente, devo dizê-lo. Tão-pouco me impressiona todo o aparato de que ele se rodeia: os seus tubos de ensaio ou os meus aparos... Quanto ao seu método, tanto vale o dele como o meu. Pude observar, no seu trabalho, o inventor do reflexo cutâneo plantar: manipulava sem descanso os seus pacientes, o que ele fazia não era um «exame», *era evidente que não se submetia a nenhum plano prévio*. De quando em quando formulava uma observação alheadamente, sem sequer largar a sua agulha, e continuava a percutir com o seu martelinho. Deixava a outros o tratamento dos doentes, essa tarefa fútil. Entregava-se todo à sua febre sagrada.

O surrealismo, como eu o entendo, proclama bastante claramente o nosso *não-conformismo* absoluto para que seja lícito a alguém convocá-lo no processo do mundo real como testemunha de acusação. Só uma coisa ele poderá justificar sem se trair: o estado completo de distracção que nós esperamos atingir neste mundo. A distracção relativamente à mulher em Kant, a distracção das «uvas» em Pasteur, a distracção dos veículos em Curie, são a este respeito profundamente sintomáticas. Este mundo só de uma maneira relativa está ao nível do pensamento e os incidentes deste género são apenas os episódios até agora mais notáveis de uma guerra de independência à qual eu me honro de pertencer. O surrealismo é o «raio invisível» que nos permitirá um dia triunfar dos nossos adversários. «*Já não tremes, carcaça*». Este Verão as rosas são azuis; o bosque é vidro. A terra envolta na sua verdura não me impressiona mais do que um fantasma. Viver e deixar de viver, são soluções imaginárias. A existência é outra coisa.

CARTA A PAUL CLAUDEL

Em 1925, nos primeiros números da sua revista, os surrealistas publicaram cartas abertas de violenta polémica (Aos reitores das universidades europeias, *ao* Dalai Lama, *ao* Papa, *às* escolas de Buda, *aos directores dos manicómios*). *Numa entrevista ao jornal italiano* Il Secolo, *Paul Claudel, o poeta e dramaturgo católico, tinha declarado:* «Quanto aos movimentos actuais, não há sequer um que possa conduzir a uma verdadeira renovação ou criação. Nem o dadaísmo nem o surrealismo, cujo significado é apenas pederástico».

«Muitos são os que se espantam, não de eu ser um bom católico, mas de ser ao mesmo tempo escritor, diplomata, embaixador de França, e poeta. Mas eu não acho nada disto estranho. Durante a guerra fui à América do Sul a fim de adquirir trigo, carne congelada e toucinho para o exército e dei a ganhar duzentos milhões ao meu país».

Os surrealistas endereçaram-lhe então a carta seguinte. Entre os vinte e oito signatários figuravam os nomes de Aragon, Breton, Artaud, Crevel, Desnos, Éluard, Ernst, Leiris, Masson, Péret, Ribemont--Dessaignes e Soupault.

Senhor,

A nossa actividade nada tem de pederástico a não ser a confusão que introduz na mente dos que nela não participam.

Pouco nos importa a criação. Desejamos, com todas as nossas forças, que as revoluções, as guerras e as insurreições coloniais acabem por aniquilar esta putrefacta civilização ocidental que V. defende até no Oriente e declaramos que esta destruição é o estado de coisas menos inaceitável para o espírito. Para nós não pode existir nem equilíbrio nem grau de arte. Já há muito que a ideia de beleza se tornou bolorenta. Só se mantém de pé uma ideia moral que impede, por exemplo, que se seja ao mesmo tempo embaixador de França e poeta.

Aproveitamos este ensejo para nos dessolidarizarmos publicamente de quanto for francês, em palavras e em acções. Declaramos que a traição e tudo aquilo que de um modo ou de outro pode prejudicar a segurança do Estado nos parece muito mais conciliável com a poesia do que a venda de «grandes quantidades de toucinho» por conta de uma nação de porcos e de cães.

Um singular desconhecimento da capacidade e das possibilidades do espírito exige que canalhas da vossa espécie procurem periodicamente a sua salvação numa tradição católica ou greco-romana. A salvação para nós não está em nenhum lugar. Nós consideramos Rimbaud como um homem que desesperou da salvação e cuja obra, como a vida, são verdadeiros testemunhos de perdição. Catolicismo e classicismo greco-romano, deixamo-los às vossas infames beatices. Bom proveito lhe façam; engorde mais, rebente com a admiração e o respeito dos seus concidadãos. Escreva, reze e babe-se; nós reclamamos a desonra de o ter tratado de uma vez por todas de pedante e de canalha.

À MESA

Um exemplo típico do tom surrealista do «período heróico» é este texto de Antonin Artaud publicado no número 3 da revista La révolution surréaliste *(15 de Abril de 1925). Artaud dirigia o* Office des recherches surréalistes *no n.º 15 da rua de Grenelle.*

Abandonem as cavernas do ser. Venham. O espírito sopra fora do espírito. É tempo de abandonar as vossas coisas. Cedam ao pensamento integral. O Maravilhoso está na raiz do espírito.

Nós estamos dentro do espírito, no interior da cabeça. Ideias, lógica, ordens, Verdade (com V maiúsculo), Razão, tudo isto o damos ao nada da morte. Cuidado com as vossas lógicas, senhores, cuidado com as vossas lógicas, não sabeis até onde nos pode levar o nosso ódio à lógica.

A vida, na sua fisionomia dita real, só se pode fixar mediante um afastamento da vida, mediante uma pausa imposta ao espírito; mas a realidade não está aqui. É inútil, portanto, virem aborrecer-nos com o espírito, a nós, que visamos a uma certa eternidade, supra-real, a nós, que há muito não nos consideramos já no presente e que somos para nós próprios como as nossas sombras reais.

Quem nos julga não nasceu para o espírito, para aquele espírito a que nos referimos e que, para nós, nada tem a ver com aquilo a que chamais espírito.

Não se deve chamar demasiado a atenção para as cadeias que nos unem à petrificante imbecilidade do espírito. Nós deitámos as mãos a um animal novo. Os céus respondem à nossa atitude de insensata absurdidade. O hábito que tendes de voltar as costas às perguntas não impedirá que os céus se abram, no dia aprazado, e que uma nova linguagem se instale no meio dos vossos estúpidos negócios, quero eu dizer os estúpidos negócios do vosso pensamento.

Há sinais no Pensamento. A nossa atitude de absurdidade e de morte é a da melhor receptividade. Através das fendas de uma realidade doravante impraticável, fala um mundo voluntariamente sibilino.

O CINQUENTENÁRIO DA HISTERIA

Em 1928 Aragon e Breton comemoraram os estudos realizados cinquenta anos antes pelo dr. Charlot no hospital de Salpêtrière, estudos que conduziram à identificação dos fenómenos histéricos. Os surrealistas quiseram assim chamar a atenção para um «comportamento expressivo» tido por aberrante e patológico e que eles consideravam, pelo contrário, «a maior descoberta poética do fim do século XIX».

Propomos, portanto, em 1928, uma nova definição do histerismo:

O histerismo é um estado mental mais ou menos irredutível, caracterizado pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral do qual aquele julga praticamente depender, fora de todo o sistema delirante. Este estado mental funda-se na necessidade de uma sedução recíproca que explica os milagres precipitadamente aceites da sugestão (ou contra-sugestão) médica. O histerismo não é um fenómeno patológico e pode, sob todos os aspectos, ser considerado como um supremo meio de expressão.

(Do «Segundo manifesto do surrealismo»)

O Segundo manifesto do surrealismo *(publicado no único número* da Revolução surrealista *aparecido em 1929, no dia 15 de Dezembro) abrange uma*

centena de páginas. Breton define de novo o movimento, refuta alguns dos seus precursores (como Rimbaud), liquida com feroz espírito polémico um grupo de companheiros que, no seu parecer, teriam traído os princípios (Artaud, Limbour, Masson, Soupault, Vitrac, Desnos, etc.), reafirma a exigência de uma rígida intransigência e, finalmente, abre à investigação surrealista o perigoso campo do esoterismo proclamando a necessidade do ocultamento profundo e autêntico do surrealismo, *para lhe garantir a vitalidade.*

No ano seguinte (1930), ao publicar em volume o Segundo manifesto, *Breton acrescenta-lhe em apêndice um prospecto polémico em que compila os juízos emitidos a seu respeito pelos seus ex-amigos alguns anos antes e os que os mesmos, depois de excluídos do movimento, haviam dirigido contra ele, após a leitura* do Segundo manifesto, *num panfleto intitulado* Um Cadáver.

A despeito das atitudes particulares de cada um dos que se reclamaram ou reclamam do surrealismo, não se poderá deixar de reconhecer que este não tem tido outro objectivo, do ponto de vista intelectual e moral, senão provocar uma *crise de consciência* do tipo mais geral e mais grave e que só a obtenção ou não obtenção deste resultado pode decidir do seu êxito ou do seu malogro.

Do ponto de vista intelectual tratava-se e trata-se ainda de experimentar por todos os meios e de fazer reconhecer a todo o custo o carácter fictício das velhas antinomias destinadas hipocritamente a evitar toda a agitação insólita da parte do homem, quanto mais não fosse dando-lhe uma ideia desanimadora dos seus meios e desviando-o de qualquer possibilidade de se libertar do jugo universal. O espantalho da morte, os *cafés-chantants* do além, o naufrágio da mais bela razão no sono, a esmagadora cortina do futuro, as torres de Babel, os espelhos de inconsciência, o intransponível muro de

dinheiro salpicado de massa encefálica, estas imagens demasiado chocantes da catástrofe humana talvez não sejam mais que imagens. Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, em vão se procuraria dar à actividade surrealista um outro móbil que não fosse a esperança de determinação desse ponto. Seria, portanto, absurdo atribuir-lhe um sentido unicamente destrutivo ou construtivo: o ponto em questão é a *fortiori* aquele em que já não é possível opor a destruição. É claro que o surrealismo não está interessado nem tem em grande conta o que se produz em seu redor sob pretexto de arte ou de anti-arte, de filosofia ou de antifilosofia, numa palavra tudo o que não tenha por fim o aniquilamento do ser num resplendor interior e cego, alma a um tempo do gelo e do fogo. Que poderiam esperar da experiência surrealista os que não souberam ainda libertar-se da preocupação do lugar que ocuparão *no mundo?* Nesse lugar mental onde só por conta própria se pode empreender um perigoso, mas, segundo cremos, supremo reconhecimento, nem sequer se poderia pensar em atribuir a menor importância aos passos daqueles que chegam ou daqueles que saem, pois que esses passos se produzem numa região em que, por definição, o surrealismo não tem ouvidos. Não seria de desejar que ele estivesse à mercê dos humores deste ou daquele; se declara poder, pelos seus meios próprios, arrancar o pensamento a uma servidão cada vez mais dura, repô-lo na vida da compreensão total, restituí-lo à sua pureza original, tanto basta para que não devam julgá-lo senão pelo que fez e pelo que lhe resta fazer para se poder manter fiel à sua promessa.

Todavia, antes de proceder a tal balanço, importa saber a que espécie de virtudes morais faz precisamente apelo o surrealismo — as suas raízes

mergulham na vida e, não, decerto, por acaso, na *vida do nosso tempo* — quando eu carrego esta vida de anedotas como o céu, o ruído de um relógio, o frio, um mal-estar, isto é, logo que eu me ponho a falar de uma maneira vulgar. Pensar nestas coisas, manter-se num degrau qualquer desta escada aviltante, disso ninguém pode libertar-se senão quando tiver transposto a última etapa do ascetismo. É precisamente do decepcionante referver destas representações destituídas de sentido que nasce e se alimenta o desejo de superar a insuficiente, a absurda distinção do belo e do feio, do verdadeiro e do falso, do bem e do mal. E, como a segurança com que o espírito se orienta para um mundo verdadeiramente habitável depende do grau de resistência que esta ideia de uma escolha encontra, compreende-se por que é que o surrealismo não receou fazer um dogma da revolta absoluta, da insubmissão total, da sabotagem sistemática e por que é que ele nada espera que não lhe venha da violência. O acto surrealista mais simples consiste em sair para a rua de pistola em punho e atirar ao acaso sobre a multidão. Quem não teve, pelo menos uma vez na vida, vontade de acabar assim com o pequeno sistema de aviltamento e de cretinização em vigor, tem o seu lugar marcado nesta multidão, com o ventre à altura do ponto de mira (1). A legitimação de um tal acto não é, de modo algum, incompatível com a crença nesse esplendor que o surrealismo procura discernir no fundo de nós próprios. Quis apenas dar aqui lugar ao desespero humano, sem o qual nada poderia justificar essa crença. É impossível aceitar-se uma sem o outro. Quem fingisse adoptar esta crença sem partilhar verdadeiramente este desespero, não tardaria a assumir o aspecto de inimigo aos olhos daqueles que sabem...

...Se, mediante o surrealismo, rejeitamos sem hesitação a ideia da exclusiva possibilidade das coisas que existem e se declaramos que, por um caminho que existe, que podemos indicar e ajudar a percorrer, se acede ao que se pretendia que não existia, se não encontramos bastantes palavras para verberar a baixeza do pensamento ocidental, se não receamos insurgir-nos contra a lógica, se não juramos que um acto que empreendemos em sonho tem menos sentido do que um acto que realizamos acordados, se nem sequer temos a certeza de que não se acabará *com o tempo*, velha farsa sinistra, comboio perpetuamente descarrilando, pulsação louca, inextricável montão de animais mortos ou prestes a morrer, como havíamos nós de mostrar qualquer ternura ou usar de tolerância em relação a um aparelho de conservação social, qualquer que ele seja? Isso seria da nossa parte o único delírio verdadei-

(1) Sei que estas duas últimas frases vão dar grande satisfação a um certo número de confusionistas que tentam, há muito, opor-me a mim próprio. Então eu digo que «o acto surrealista mais simples...»? Mas, então? E enquanto uns, demasiado interessados, aproveitam a aportunidade para me perguntar o «que espero», os outros vociferam que isto é anarquia e querem fazer crer que me apanharam em flagrante delito de indisciplina revolucionária. Nada me é mais fácil do que anular o triste efeito oratório desta gente. Sim, interessa-me saber se uma pessoa é dotada de violência antes de me perguntar se nela a violência *pactua* ou *não pactua*. Creio na virtude absoluta de tudo o que se exerce, espontaneamente ou não, no sentido da negação e as razões da eficácia geral em que se inspira a longa paciência pré-revolucionária, razões perante as quais me inclino, não me tornarão surdo ao grito que a cada minuto nos pode arrancar a terrível desproporção entre o que se ganhou e o que se perdeu, entre o que é permitido e o que é sofrido. Este acto que eu considero o mais simples, evidentemente que não pretendo recomendá-lo como o mais excelente por ser simples; pedirem-me contas a este respeito é o mesmo que perguntar burguesmente a qualquer não conformista por que é que não se suicida, a qualquer revolucionário por que é que não vai viver para a U.R.S.S. Essa não pega! A pressa que certos têm de me ver desaparecer e o gosto natural que tenho pela agitação seriam suficientes para dissuadir-me a abandonar de modo tão vão a liça.

ramente inaceitável. Tudo está por fazer e devem empregar-se todos os meios para arruinar as ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*. Por muito conhecida que a posição surrealista seja sob este aspecto, é necessário que se saiba que ela não tolera compromissos. Aqueles que se empenham em mantê-la persistem em pôr em primeiro plano esta negação, pondo de parte qualquer outro critério de valor. Os surrealistas querem gozar plenamente com a desolação tão bem representada com que o público burguês (sempre ignobilmente pronto a perdoar-lhes quaisquer erros de «juventude») acolhe a sua necessidade inelutável de rir como selvagens perante a bandeira francesa, de vomitarem a sua náusea ao verem *qualquer* padre e de assestarem contra a maquinaria dos «primeiros deveres» a arma de longo alcance do cinismo sexual. Nós combatemos sob todas as formas a indiferença poética, a distracção artística, a pesquisa erudita, a especulação pura, e não queremos ter nada em comum com os pequenos nem com os grandes forretas do espírito. Todos os abandonos, todas as abdicações, todas as traições possíveis não nos impedirão de acabar com estas idiotices.

Nós afirmamos que a operação surrealista só tem possibilidades de acesso se se efectuar em condições de assepsia moral, de que ainda muito poucos homens querem ouvir falar. Sem estas condições será impossível deter a irradiação desse câncer do espírito que reside no facto de se pensar demasiado dolorosamente que certas coisas «existem» e que outras, que poderiam muito bem existir, «não existem». Nós propusemos que ambos estes géneros de coisas se devem confundir ou, singularmente, interceptar-se num ponto extremo. Trata-se, não de nos determos nesse ponto, *mas de não fazer outra coisa senão tender desesperadamente para esse limite.*

O homem que, sem motivo, se tivesse sentido intimidado com alguns monstruosos fracassos históricos, é ainda livre de *crer* na sua liberdade. Ele

é senhor de si mesmo, a despeito das velhas nuvens que passam e das forças cegas que se obstinam. Não possui acaso o sentido da breve beleza oculta e da duradoura beleza que ele pode desocultar? A chave do amor que o poeta dizia ter encontrado, que a procure, também ele: ele tem-na. Só dele depende elevar-se acima do sentimento efémero de viver perigosamente e de morrer. Utilize, pois, o poeta, desprezando todas as proibições, a justiceira arma da *ideia* contra a bestialidade de todos os seres e de todas as coisas, e um dia, vencido — mas vencido apenas *se o mundo é mundo* — acolherá a descarga das suas tristes espingardas como uma salva.

«A BARCA DO AMOR DESPEDAÇOU-SE CONTRA A VIDA QUOTIDIANA»

Em Julho de 1930, Breton polemizava contra as interpretações comunistas do suicídio de Maiakovski, ocorrido em Moscovo, a 14 de Abril daquele ano, para reafirmar a importância do amor e do facto amoroso na perspectiva surrealista.

O suicídio de Maiakovski, ocorrido a 14 de Abril de 1930, põe na ordem do dia o problema das relações que existem, para o melhor de entre os homens, entre a segurança que ele oferece (que ele crê poder oferecer) da sua dedicação incondicional à *causa* que, mais do que qualquer outra, se lhe afigura justa — neste caso, a causa revolucionária — e a sorte que, enquanto indivíduo, lhe reservará a vida, a vida que não poupa os que não têm o gosto da sua conservação pura e simples, a vida que dispõe, entre outras, da terrível arma do concreto contra o abstracto. «Sê revolucionário, se quiseres. É possível que, com as tuas fracas forças, ajudes a transformar o mundo. Por aquilo que dele saberás! (Segue-se uma grande amostra de séculos.) Essa mulher, porém, é tão bela, atenção! é talvez a única que poderás amar, que te amará. Desejarias saber se ela partilha, ou antes, se a farás partilhar a tua fé numa ordem nova ou futura, se ela não actuará no teu espírito contra essa fé. Ela é bela, dizem-te. E acrescentam mesmo, para te distrair ainda mais,

que ela é loira ou morena. Por este andar — toma cuidado, rapaz, em qualquer caso, hás-de morrer em breve — só de vê-la acabarás por achar esta mulher preferível a *tudo*». Não sou eu que falo assim, claro está, é a própria vida que nos fala tão estranha linguagem. Frágeis representações, — não o negamos, não somos bastante velhos — as de um mundo para a edificação do qual teremos contribuído, de um mundo tolerável quando nós já não existirmos. Não há nada nestas imagens que não se resolva, momentaneamente pelo menos, na loucura de um beijo, do beijo que trocam o homem e a mulher que ele ama, e com ela só. Deixemos a outros a discussão da legitimidade, neste domínio, de uma escolha inexplicável e, no entanto, formal, de que o menos que se poderá dizer é que não é apenas determinada por uma sedução moral. Afinal de contas, é possível que a espécie humana, a despeito ou em razão do pouco caso que fazemos da nossa própria vida, tente, mau grado nós, fazer-nos impor as suas exigências incompreensíveis: e assim pode surgir um filho. Uma tal especulação, na medida em que se pode estar certo de que cada um, inconscientemente, se lhe entrega, basta para tornar todo o pensamento suspeito. Maiakovski, enquanto viveu, não pôde fazer nada contra isso, tão-pouco eu próprio o poderei: há seios tão maravilhosos!

Mas que drama, sempre, se, precisamente, esse ideal indestrutível (*«Digam a Ermilov que lamento ter abandonado a palavra de ordem, era necessário vencer»*), esse ideal em função do qual, quando consideramos apenas a possessão de nós próprios — até o amor, ai! no-lo permite —, nos é lícito considerar as sucessivas condições da nossa vida, alegria, dor, como miseráveis acidentes — que drama se esse ideal julga encontrar na não-reciprocidade do amor, (mesmo que esta seja aparente) ou na tão feminina incapacidade de compreender que um ideal possa subsistir sem prejudicar o amor, esse ideal julga encontrar razões para abdicar ou deixar-se vencer!

Um revolucionário pode amar uma não-revolucionária, e até, ainda que me pareça menos provável, uma contra-revolucionária. Escusado será dizer que a situação da mulher na sociedade contemporânea leva as mais favorecidas fisicamente a subestimarem (é o menos que se pode dizer) a acção revolucionária; compreende-se que elas temam para si qualquer outra forma de selecção. Repito que, além disso, — e a este respeito poderá o socialismo mudar alguma coisa, — elas sentem um horror congenital a tudo o que não tenha por móbil os seus belos olhos...

...O amor do homem pela mulher, para além das imemoriais e senis lamúrias literárias a que deu origem, se por um momento nos detivermos a observar o mundo sensível, continua a encher o céu de flores gigantes e de selvagens. Assim o amor continua a ser para o espírito, que experimenta sempre a necessidade de se sentir em lugar seguro, a mais terrível pedra de toque...

...Mais do que nunca, com a morte de Maiakovski, recusamo-nos registar o enfraquecimento da posição espiritual e moral que foi a sua. Nós negamos, e negá-lo-emos por muito tempo, a possibilidade de existência de uma poesia ou de uma arte susceptível de se adaptarem a uma tão extrema simplificação — género Barbusse — das maneiras de pensar e de sentir. Ainda estamos para saber o que seja uma obra de arte «proletária». A vida exaltante do proletariado do espírito abandonado às feras que o habitam — demasiado vão seria da nossa parte querer fazer destes dois dramas distintos um drama único. Não se espere de nós qualquer concessão neste campo.

A IDADE DO OURO

Em Dezembro de 1930 foi projectado em público o filme surrealista de Buñuel e Dali, L'Âge de l'or. *A associação da «Juventude patriótica» e a «Liga Anti-hebraica» provocaram incidentes durante a projecção. A polícia proibiu o filme e os surrealistas publicaram um violento protesto. O texto seguinte é o resumo do tema do filme distribuído aos espectadores.*

Alguns escorpiões vivem entre as rochas. Trepando a uma destas rochas, um bandido descobre um grupo de arcebispos que cantam, sentados na paisagem mineral. O bandido corre a anunciar aos seus amigos que os maiorquinos (habitantes da ilha de Maiorca, isto é, os arcebispos) estão a muito pouca distância. Chegado à sua cabana, encontra os amigos num estranho estado de debilidade e de depressão. Tomam as armas e saem todos, menos o mais jovem que não pode sequer levantar-se. Começam a caminhar atrás das rochas; porém, uns atrás dos outros, sem forças, caem por terra. Então o chefe dos bandidos desanima, perdendo todas as esperanças. Do sítio a que chegou ouve o rumor do mar e descobre os maiorquinos reduzidos a esqueletos, disseminados entre as pedras.

Uma imensa caravana marítima acosta naquele lugar íngreme e desolado. A caravana compõe-se de padres, de militares, de frades, de ministros e de

várias pessoas à paisana. Todos se dirigem para o ponto onde repousam os restos dos maiorquinos. Seguindo o exemplo das autoridades que guiam o cortejo a multidão descobre-se.

Trata-se de fundar a Roma imperial. No momento em que se coloca a primeira pedra, agudos gritos chamam a atenção geral. No lodo, a dois passos, um homem e uma mulher lutam amorosamente. Vão separá-los. O homem é vencido e alguns polícias arrastam-no à viva força.

Este homem e esta mulher serão os protagonistas do filme. O homem, graças a um documento que revela a sua alta personalidade e a importante missão humanitária e patriótica que o governo lhe confiou, é imediatamente posto em liberdade. A partir deste momento, toda a sua actividade se orienta para o amor. Durante uma cena de amor frustrada a que preside a violência dos actos falhados, o protagonista é chamado ao telefone pelo alto personagem que lhe confiou a responsabilidade da missão humanitária supracitada. O ministro acusa-o. Abandonou o seu dever e milhares de velhos e de meninas inocentes pereceram. Semelhante acusação acolhe-a o protagonista com injúrias e, sem querer ouvir mais nada, volta para junto da mulher amada no momento em que acontece um caso bastante inexplicável, que ainda mais definidamente a separa dele. Em seguida, vêmo-lo atirar de uma janela um abeto em chamas, um enorme instrumento agrícola, um arcebispo, uma girafa e algumas plumas. Tudo isto no momento preciso em que os sobreviventes do castelo de Sellygny transpõem a levadiça coberta de neve. O conde de Blangis é, evidentemente, Jesus Cristo. Este último episódio é acompanhado por um *pasodoble*. (Nota: Entre outros pormenores este filme mostra-nos um cego maltratado, um cão esmagado, um filho quase morto pelo próprio pai sem aparente motivo, uma velha senhora esbofeteada, etc.)

PARA LER — PARA NÃO LER

Nas costas da capa de um catálogo de obras surrealistas (1931)

LEIA

Heráclito, R. Lullo, N. Flamel, Agrippa, M. Scève, Swift, Berkeley, La Mettrie, Young, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Kant, Sade, Laclos, Marat, Babeuf, Fichte, Hegel, Lewis Carrol, von Arnim, Maturin, Rabbe, A. Bertrand, Nerval, Borel, Feuerbach, Marx, Engels, Baudelaire, Cros, Lautréamont, Rimbaud, Nouveau, Huysmans, Caze, Jarry, Becque, Allais, Th. Flournoy, Hamsun, Freud, Lafargue, Lenin, Synge, Apollinaire, Roussel, Léautaud, Cravan, Picabia, Reverdy, Vaché, Maiakovski, De Chirico, Savinio, Neuberg.

NÃO LEIA

Platão, Virgílio, S. Tomaz, Rabelais, Ronsard, Montaigne, Molière, La Fontaine, Voltaire, Schiller, Mirabeau, Bernardin de Saint-Pierre, A. Chénier, Mme. de Staël, Hoffman, Schopenhauer, Vigny, Lamartine, Balzac, Renan, Comte, Mérimée, Fromentin, Leconte de Lisle, Banville, Kraft-Ebbing, Taine, Verlaine, Laforgue, Daudet, Gourmont, Verne, Courteline, Mme. de Noailles, Phillipe, Bergson, Jaurès, Durkheim, Lévy-Brühl, Sorel, Claudel, Mistral, Péguy, Proust, D'Annunzio, Rostand, Jacob, Valéry.

O «ANGELUS» DE MILLET

Interpretação do célebre quadro de Millet, e pretexto para um ensaio de «paranóia crítica». Salvador Dali pôs em epígrafe no seu escrito, que é de 1934, uma imagem tirada dos Cantos de Maldoror, *de Lautréamont.*

> Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa operatória, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva!

É por de mais evidente que o «facto ilustrativo» de modo algum poderia restringir o curso das minhas ideias delirantes, e que, pelo contrário, ainda as dilata. É claro que não se poderia tratar, no meu caso, de ilustrações paranóicas, e devo desculpar-me aqui deste grosseiro pleonasmo. Efectivamente, como tive tantas vezes o prazer e a paciência de repetir aos meus leitores, o fenómeno paranóico é não só aquele em que se retomam, por excelência, todos os factores «sistemáticos associativos», mas também aquele que encara uma ilustração «psico-interpretativa» mais «idêntica». A paranóia nem sempre se limita a ser «ilustração»; ela constitui também a verdadeira e única «ilustração literal» conhecida, isto é «a ilustração interpretativa delirante», pois que a «identidade» manifesta-se sempre *a posteriori* como factor consequente da «associação interpretativa».

Nenhuma imagem me parece capaz de ilustrar mais «literalmente», de uma maneira mais delirante, Lautréamont e os *Cantos de Maldoror* em particular, do que a que foi realizada há cerca de setenta anos pelo pintor dos trágicos atavismos canibais, dos ancestrais e terríficos encontros de carnes doces, moles e de boa qualidade: refiro-me a Jean-François Millet, esse pintor incomensuravelmente incompreendido. É precisamente o mil vezes famoso *Angelus* de Millet que, no meu entender, equivaleria na pintura ao bem conhecido e sublime «encontro fortuito, sobre uma mesa operatória, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva». Nada, me parece, com efeito, poder ilustrar tão literalmente, de uma maneira tão atroz e hiperevidente este encontro como a imagem obsidiante do *Angelus*. Que eu saiba, o *Angelus* é o único quadro do mundo que comporta a presença imóvel, o encontro expectante de dois seres num ambiente solitário, crepuscular e mortal. Esse ambiente solitário, crepuscular e mortal, desempenha, no quadro, o papel da mesa operatória no texto poético, pois não só a vida se extingue no horizonte, como também a forquilha se afunda nessa carne real e substancial que foi em todos os tempos, para o homem, a terra lavrada; penetra nela, repito, com essa intencionalidade gulosa de fecundidade, própria das deliciosas incisões do bisturi que, como todos sabemos, não faz outra coisa que procurar secretamente, sob diversos pretextos analíticos, na dissecção do cadáver a sintética, fecunda e nutritiva batata da morte; daí aquele constante dualismo, sentido através de todas as épocas, de terra lavrada — alimento, mesa de comer, terra lavrada nutrida com o estrume, doce como o mel, dos autênticos e amoniacais desejos necrófilos — dualismo que nos conduz finalmente a considerar a terra lavrada, sobretudo quando obscurecida pelo crepúsculo, como a mesa operatória mais bem servida, aquela, entre todas que nos oferece o cadáver mais garantido e apetitoso, condimentado com aquela trufa subtil e imponderável que se encontra apenas nos sonhos nutritivos constituídos pela carne das espáduas moles das armas hitlerianas e atávicas e desse sal incorruptível e excitante, feito do fervilhar frenético e voraz das formigas, que deve comportar toda a autêntica «putrefacção insepulta» que se respeite e possa passar por digna desse nome. Se, como afirmamos, a «terra lavrada» é a mais literal e a mais vantajosa de todas as mesas operatórias conhecidas, o guarda-chuva e a máquina de costura seriam transpostos no *Angelus* em figura masculina e figura feminina, e todo o mal-estar, todo o enigma do encontro proviriam sempre, segundo a minha modestíssima opinião — independentemente do mal-estar e do enigma que sabemos agora serem determinados pelo *lugar* (terra lavrada, mesa operatória) —, das particularidades autênticas contidas nas duas personagens, nos dois objectos, donde deriva todo o desenvolvimento argumental, toda a tragédia latente do encontro e da sua atmosfera expectante. O guarda-chuva — tipo de objecto surrealista de funcionamento simbólico — devido ao seu flagrante e bem conhecido fenómeno de erecção, não pode ser outro senão a figura masculina do *Angelus* que, como me farão o favor de se recordar, procura dissimular, no quadro — o seu estado de erecção (sem conseguir outra coisa que não seja pô-lo em evidência) mediante a posição envergonhada e comprometedora do seu próprio chapéu. Em frente dele, a máquina de costura, símbolo feminino bem conhecido de todos, extremamente caracterizado, exibe a virtude mortal e canibal da sua agulha de picagem cujo trabalho se identifica com essa superfina perfuração da louva-a-deus «esvaziando» o seu macho, isto é, esvaziando o guarda-chuva, transformando-o nessa vítima martirizada, murcha e depressiva em que se torna todo o guarda-chuva fechado, após a magnificência do seu funcionamento amoroso, paroxístico e tenso de há pouco. É certo que, atrás destas duas figuras tensas do *Angelus*, isto é, por trás da máquina de

costura e do guarda-chuva, as rabisqueiras continuam a apanhar com indiferença, convencionalmente, os ovos estrelados (sem estrelas), os tinteiros, as colheres e toda a prataria que as últimas horas do crepúsculo restituem a essa hora, cintilante e exibicionista; e mal uma costeleta crua, tomada como amostra média dos sinais comestíveis, foi posta sobre a cabeça do macho, logo a silhueta de Napoleão, o «Esfaimado», se forma e se desenha subitamente nas nuvens do horizonte, logo o vemos aproximar-se impaciente à cabeça da cavalgada para vir buscar a costeleta em questão, que, na realidade e em verdade, só é destinada, propriamente falando, à agulha, fina de toda a finura, terrífica de todo o terror, bela de toda a beleza, da máquina de costura espectral, clandestina e saudável.

O *Angelus* de Millet, *belo, como o encontro fortuito, numa mesa operatória de uma máquina de costura e de um guarda-chuva!*

O PLANETA SEM VISTOS

Léon Trotsky depois de ter sido exilado da União Soviética em fins de Janeiro de 1929, chegava a França em 1933. Tendo-lhe sido dada ordem de expulsão, um numeroso grupo de franceses e de estrangeiros, entre os quais Breton, Caillois, Char, Crevel, Éluard, Hugnet, Monnerot, etc., firmou um manifesto de protesto (1934), de que damos aqui a parte final.

...Deploramos que os nossos companheiros da *Humanité* não queiram ver na angustiosa série destas perseguições contra um homem nada mais que «publicidade interessada», destinada a reverter em seu proveito. Temos o dever e o direito de acentuar, pelo contrário, que a expulsão de Trotsky assinala o ponto de partida de medidas repressivas contra os imigrados comunistas e prepara a ilegalidade das organizações revolucionárias. Já foi ressuscitada uma lei, que nunca tinha sido aplicada desde 1848, para se poder proceder contra os jornais revolucionários.

O singular «governo de tréguas» imposto pelo golpe de Estado de 6 de Fevereiro declara-se decidido inimigo da classe operária. No plano económico os decretos-lei provocam uma recrudescência do desemprego; levam à prisão ou ao despedimento de centenas de militantes culpados de terem protestado contra a brutal redução dos seus meios de existência.

No plano político, este governo dá igualmente uma precisa imagem de si expulsando Trotsky, não sem organizar em torno dele a provocação: decide-se assim a acabar com a famosa tradição hospitaleira deste país.

Nós que aqui estamos, longe de partilhar todas as suas actuais concepções, sentimo-nos por isso mais livres para nos associarmos a todos os protestos já provocados pela medida que o fere. E podem crer que neles pomos toda a indignação de que somos capazes. Saudamos, nesta nova etapa do seu difícil caminho, o velho companheiro de Lenine, o signatário da paz de Brest-Litovsk, acto exemplar de ciência e de intuição revolucionária, o organizador do Exército Vermelho que permitiu ao proletariado conservar o poder, não obstante a coligação capitalista, o autor, entre tantas outras não menos lúcidas, não menos nobres e ilustres, daquela fórmula que é, para nós, permanente motivo de vida e de acção: «O socialismo significará um salto do reino da necessidade para o reino da liberdade, inclusivamente no sentido de que o homem de hoje, saturado de contradição e de desarmonia, há-de abrir o caminho a uma nova raça mais feliz».

DA INTERVENÇÃO DE BRETON NO CONGRESSO PARA A DEFESA DA CULTURA (1935)

A aproximação política franco-soviética (1934) favoreceu a organização de um Congresso dos escritores para a defesa da cultura *que reuniu em Paris muitos intelectuais da vanguarda. Os surrealistas solicitaram a sua participação, mas foram, por todos os meios, impedidos. Crevel insistiu junto dos seus ex-companheiros para que Breton pudesse tomar a palavra. Porém, a emoção provocada pelo suicídio de Crevel, ocorrido naquele mesmo dia e o incidente com Ilia Ehrenburg, membro da delegação soviética, que Breton esbofeteou no* boulevard *Montparnasse, determinaram que só Éluard fosse autorizado a falar já depois da meia-noite e a uma sala semi-vazia. Leu um texto redigido por Breton. Ao poeta checoslovaco Viteslav Nezsval, então surrealista, foi negada a palavra.*

O texto que se segue é a parte final da intervenção de Breton.

...Não temos, de modo algum, a intenção de modificar neste momento a linha que temos seguido de há dez anos a esta parte. Já dissemos que a nossa ambição era mostrar o uso válido que se podia fazer no nosso tempo e no Ocidente, do património cultural. No que toca à poesia e às artes plásticas, de que nos ocupamos especialmente, continuamos a pensar: 1) que este património cultural deve ser

constantemente inventariado; 2) que se deve eliminar rapidamente tudo quanto constitua um peso morto; 3) que a única parte aceitável fornecida pelo resto deve ser utilizada, não só como factor de progresso humano, mas também *como arma que, no declínio da sociedade burguesa, se volta inevitavelmente contra essa sociedade.* Para nos iluminarmos no labirinto das obras humanas existentes, o juízo da posteridade é, em verdade, um guia bastante seguro, porquanto o espírito do homem caminha às apalpadelas, mas sempre para a frente. Não se trata aqui de substituir desejos a realidades; independentemente do que possa ser o seu «conteúdo manifesto», a obra de arte vive na medida em que recria incessantemente a emoção, em que a sensibilidade cada vez mais geral encontra nela, de dia para dia, um elemento mais necessário. É o caso, por exemplo, de uma obra como a de Baudelaire cujo prestígio não concebo possa deixar de crescer entre as novas gerações de poetas, e até mesmo entre poetas soviéticos. Esta propriedade, de que são dotadas de longe em longe certas obras artísticas, aparecem-nos necessariamente em função da sua situação muito particular no tempo, desse ar de *figura de proa* que elas assumem em relação às circunstâncias históricas que as desencadearam. Elas realizam um equilíbrio perfeito do externo e do interno: é esse equilíbrio que lhes confere objectivamente a *autenticidade,* é esse equilíbrio que as faz prosseguir na sua carreira deslumbrante sem que as afectem as perturbações sociais. O legado cultural, na sua única forma aceitável, é, antes de tudo, a soma de tais obras possuidoras de um «conteúdo latente» excepcionalmente rico. Essas obras, em poesia, hoje, as de Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Jarry e não tantas pretensas obras *clássicas* — os clássicos que a sociedade burguesa escolheu para si não são os nossos — permanecem, antes de tudo *anunciadores* e a sua irradiação cresce continuamente de uma

maneira tal que seria vão da parte de um poeta do nosso tempo opor-se à sua força determinante. A literatura não só tem de ser *estudada* dentro da história da sociedade e da história da própria literatura, como também só pode ser *feita,* em cada época, mediante a conciliação pelo escritor destes dois dados distintos: a história da sociedade até ele, a história da literatura até ele. Em poesia, uma obra como a de Rimbaud é a este respeito exemplar e, do ponto de vista materialista histórico, deve ser reivindicada pelos revolucionários não parcialmente mas *integralmente.* Asseguram-me que na última comemoração dos mortos da Comuna, a Associação dos Escritores revolucionários de Paris desfilou diante do Muro dos Federados com o seguinte pendão: «Aos militantes da Comuna Rimbaud, Courbet, Flourens». O uso feito aqui do nome de Rimbaud é abusivo. Os revolucionários não devem responder à deslealdade dos seus adversários com a deslealdade. Supor Rimbaud — o artista e o homem com todos os seus problemas — em Maio de 1871 senhor de uma concepção da sua missão que seria oposta à dos pesquisadores poéticos de hoje, é deturpar os factos. Fazer isto, ou ainda pretender impudentemente que Rimbaud se calou «por falta de audiência» — da mesma maneira, tirando partido de uma simples homonimia, se tentou há tempos confundir o autor dos *Cantos de Maldoror* com o agitador blanquista Félix Ducasse — é prestar deliberadamente um falso testemunho. Para um revolucionário, a coragem principal deve ser preferir a vida à lenda. O verdadeiro Rimbaud de então, adepto, por certo, socialmente da causa revolucionária, não é somente o autor das *Mains de Jeanne-Marie,* é também o autor de *Coeur volé,* não é tão-pouco, exclusivamente, como se pretendia no-lo fazer crer, o jovem «atirador da Revolução» do quartel de Babilónia, é sobretudo, extremamente o homem preocupado com problemas aparentemente exteriores à

Revolução, é o homem que nos é revelado inteiramente pela chamada carta do «Vidente», datada, o que é bastante significativo, de 15 de Maio de 1871.

Hoje, um dos nossos primeiros deveres culturais, um dos nossos primeiros deveres no plano literário é preservar estas obras *plenas de seiva* de toda a falsificação das direitas ou das esquerdas que possa empobrecê-las. Se damos como exemplo a obra de Rimbaud, queremos acentuar que poderíamos igualmente propor a de Sade ou, sob certas reservas, a de Freud. Nada nos obrigará a renegar estes nomes, como, aliás, nada nos forçará a renegar os nomes de Marx e de Lénine.

No nosso posto, sustentamos que a actividade de interpretação do mundo deve continuar a estar ligada à actividade de transformação do mundo. Sustentamos que compete ao poeta, ao artista, aprofundar o problema humano sob todas as suas formas, que é precisamente a acção *ilimitada* do seu espírito neste sentido que tem capacidade potencial de transformar o mundo, que uma tal acção na sua qualidade de produto evoluído da superstrutura, só pode vir reforçar a necessidade de uma mudança económica do mundo. Em arte, erguemo-nos contra toda a concepção regressiva que tenda a opor o conteúdo à forma, para sacrificar esta àquele. A passagem dos poetas autênticos de hoje para a poesia de propaganda, (toda exterior, segundo a definem) significaria a negação das determinações *históricas* da própria poesia. Defender a cultura significa, primeiro que tudo, tomar cargo dos interesses do que intelectualmente resiste a uma análise materialista séria, do que é viável, do que continuará a dar os seus frutos. Não é com declarações estereotipadas contra o fascismo e a guerra que nós chegaremos a libertar para sempre o espírito, bem como o homem, das antigas cadeias que o entravam e das novas cadeias que o ameaçam. É antes, pela afirmação da nossa fidelidade inabalável às potências de emancipação do espírito e do homem que sempre temos reconhecido e que lutaremos por fazer reconhecer como tais.

(De «*No tempo em que os surrealistas tinham razão*»)

No último parágrafo deste manifesto — subscrito por vinte e seis surrealistas, entre os quais Breton e Éluard — formula-se com clareza a ruptura política com o comunismo, logo depois do Congresso para a Defesa da Cultura, em 1935.

Limitamo-nos a registar o processo de rápida regressão graças ao qual, depois da pátria, sai indemne da Revolução russa agonizante a família (que pensa disto André Gide?). Resta apenas restabelecer a religião e — porque não? — a propriedade privada, para que não fique nenhuma das mais belas conquistas do socialismo. Com riscos de provocarmos o furor dos seus turiferários, perguntamos se há necessidade de outro balanço para julgar pelas suas obras um regime, em particular o regime *actual* da Rússia soviética e o omnipotente chefe sob o qual esse regime se transforma na própria negação do que deveria ser e do que foi.

Nós não podemos deixar de declarar formalmente a nossa desconfiança relativamente a esse regime e a esse chefe.

A EVIDÊNCIA POÉTICA

Chegou o momento em que todos os poetas têm o direito e o dever de sustentar que estão profundamente radicados na vida de todos os homens, na vida comum.

Acima de tudo: sim, já sei, há sempre alguém que nos vem contar essa história, mas como não foram lá, não sabem dizer-nos que lá chove, está escuro, que as pessoas tremem de frio, que se guarda memória do homem e do seu aspecto piedoso, que lá ninguém esquece, ninguém deve esquecer a memória da infame idiotice, que lá se ouvem risos de lama, palavras de morte. Acima de tudo, como em qualquer outra parte, ou talvez mais do que em qualquer outra parte para quem *vê*, a desventura desfaz e refaz continuamente um mundo vulgar, insuportável, impassível.

Não existe grandeza para quem quer ser grande. Não existe modelo para quem procura aquilo que nunca viu. Estamos todos na mesma fila. Suprimamos os outros.

Fazendo uso das contradições exclusivamente para um fim igualitário, a poesia de infeliz prazer quando se satisfaz em si mesma, *esforça-se,* desde *sempre,* apesar das perseguições de todo o género, por se negar a servir uma ordem que não é a sua, uma glória indesejável e as variadas vantagens que proporcionam o conformismo e a prudência.

Poesia pura! A força absoluta da poesia purificará os homens, todos os homens. Oiçamos Lautréamont: «*A poesia deve ser feita por todos. Não por um só*». Todas as torres de marfim serão derrubadas, todas as palavras serão sagradas e o homem, alcançado finalmente o acordo com a realidade, que é sua, terá apenas de cerrar os olhos para que se abram as portas das maravilhas.

O pão é mais útil do que a poesia. Mas o amor, no sentido completo e humano da palavra, o amor-paixão não é mais útil que a poesia. O homem, dado que se encontra no cimo da escala dos seres, não pode negar o valor dos seus sentimentos, por muito improdutivos ou anti-sociais que possam parecer: «*Ele tem*», diz Feuerbach, «*os mesmos sentidos que os animais, mas nele a sensação em vez de ser relativa, subordinada às necessidades inferiores da vida, converte-se num ser absoluto, no seu próprio fim, na própria fruição*». Voltamos, aqui, a encontrar a necessidade. O homem necessita de ter continuamente consciência da sua supremacia sobre a natureza, para se proteger dela, para a vencer.

Na sua juventude sente a nostalgia da infância, na maturidade tem saudades da adolescência, na velhice pesa-lhe a amargura de ter vivido. As imagens do poeta são feitas de um objecto que há que esquecer e de um objecto que há que recordar. Ele projecta, no cume do tédio, as suas profecias no passado. Tudo o que cria desaparece com o homem que ontem ele era. Amanhã conhecerá algo de novo. Porém, neste presente universal não existe o hoje.

A imaginação é destituída de instinto. Ela é a fonte e a torrente que nos impele sempre para a frente: não é possível ir contra a sua corrente. É o universo sem associação, o universo que não forma parte de um universo maior, o universo sem Deus, porque nunca mente, nunca confunde o que será com o que foi. A verdade diz-se instantaneamente, sem reflectir, sinceramente, e a tristeza, o furor, a

gravidade, a alegria, para ele não passam de mudanças no tempo, céus encantados.

O poeta, muito mais do que um inspirado, é o que inspira. As poesias apresentam sempre grandes margens brancas, grandes margens de silêncio em que a memória ardente se consome para recriar um delírio sem passado. A sua função principal não é evocar, repito, mas inspirar. Tantas poesias de amor sem um desígnio aparente e que, no entanto, hão-de unir milhares de amantes. Sonha-se com uma poesia como se sonha com um ser. A compreensão, como o desejo ou o ódio, é feita de relações entre a coisa que se tem de compreender e as outras, compreendidas e incompreendidas.

Para quem sonha e está desperto — para o poeta, a esperança ou a desesperação é que hão-de determinar a acção da sua imaginação. Bastará que ele formule esta esperança ou esta desesperação para que as suas relações com o mundo mudem imediatamente. Para o poeta cada coisa é um objecto susceptível de provocar sensações, portanto, sentimentos. Todo o concreto se torna então alimento da sua imaginação e a esperança, a desesperação transferem-se, juntamente com as sensações e os sentimentos, para o plano concreto.

Na velha casa do Norte da França habitada pelos actuais condes de Sade, a árvore genealógica pintada numa das paredes da sala de jantar ostenta uma única folha morta, a de Donatien Alphonse-François de Sade, que foi encarcerado sucessivamente por Luís XV, Luís XVI, pela Convenção e por Napoleão. Encerrado no cárcere durante trinta anos, morreu num manicómio, mais lúcido e mais puro do que qualquer homem do seu tempo. Em 1789, aquele que bem mereceu ser ironicamente o Divino Marquês, chamava o povo, da sua cela da Bastilha, para que viesse socorrer os prisioneiros; em 1793, embora sendo de corpo e alma da Revolução e membro da *Section des Piques*, opôs-se energicamente à pena de morte e condenou os delitos sem

paixão. Permaneceu ateu em face do novo culto do Ser Supremo, instaurado por Robespierre e sempre procurou confrontar o seu génio com o de todo um povo, discípulo da liberdade. Ao sair da prisão, o seu primeiro gesto foi enviar ao Primeiro Cônsul o primeiro exemplar de um libelo escrito contra ele.

Sade quis restituir ao homem civilizado a força dos seus instintos primitivos, quis libertar dos seus próprios objectos a imaginação amorosa. Era sua firme crença que só por esse processo nasceria a verdadeira igualdade.

Dado que a virtude é para si mesma a sua felicidade, esforçou-se, em nome de tudo o que sofre, por rebaixá-la, por humilhá-la, por lhe impor a suprema lei da infelicidade, contra toda a ilusão, contra toda a mentira, para que ela possa ajudar todos aqueles que ela condenou a construírem um mundo adaptado à imensa medida do homem. A moral cristã que não conseguimos ainda destroçar — com desesperação e vergonha havemos de confessá-lo a cada passo — é uma galera. Contra ela se insurgem todos os apetites do corpo imaginante. Por quanto tempo ainda, teremos de vociferar, agitar-nos, chorar, antes que as figuras do amor se convertam nas da felicidade e da liberdade?

Oiçam a tristeza de Sade: «*Amar e gozar são duas coisas bem distintas: a prova está em que se ama todos os dias sem gozar e que, com maior frequência ainda, se goza sem amar*». E constata: «*Os gozos solitários possuem, pois, um encanto próprio e podem mesmo possuí-lo em maior grau do que todos os demais gozos: se não fora assim, como poderiam gozar tantos velhos, tanta gente disforme ou cheia de defeitos físicos? Sabem perfeitamente que não são amados, estão seguros de que a participação nos seus prazeres é impossível e, no entanto, será porventura a sua volúpia menor?* E Sade, justificando os homens que nas coisas de amor introduzem a excepção, investe contra todos aqueles que só consideram necessário o amor para perpetuar a sua suja linhagem: «*Pedantes, verdugos, carcereiros, legisladores, canalha tonsurada, que fareis, quando tiverdes chegado àquele ponto? Que será das vossas leis, da vossa moral, da vossa religião, das forcas, do paraíso, dos vossos deuses e do vosso inferno, quando se tiver demonstrado que este ou aquele movimento das linfas, esta ou aquela espécie de fibras, este ou aquele grau de acidez no sangue ou nos espíritos animais bastam para tornar um homem merecedor das vossas penas ou das vossas recompensas?*»

A razão mais fria vem-lhe deste pessimismo total. A poesia surrealista, a poesia de sempre, nunca obteve algo de diferente. As verdades que aparecem na obra dos verdadeiros poetas são verdades obscuras, mas são verdades; e quase todo o resto é mentira. E não tentem acusar-nos de contradição ao falarmos assim, não nos venham lembrar o nosso materialismo revolucionário, não nos venham dizer que, antes de tudo, o homem tem de comer. Os mais loucos, os mais desprendidos entre os poetas que amamos, são os que puseram a alimentação no seu preciso lugar, mas esse lugar era mais elevado do que qualquer outro, porque era simbólico, porque era total. Tudo estava nele englobado.

Não possuímos retrato algum do marquês de Sade. É significativo que tão-pouco Lautréamont nos tenha deixado algum. A face destes dois escritores fantásticos e revolucionários, os mais desesperadamente audazes que jamais existiram, oculta-se na noite dos tempos.

Ambos lutaram encarniçadamente contra os artifices, vulgares ou delicados, contra os enganos tecidos pela falsa realidade indigente que rebaixa o homem. À fórmula: «Sede o que sois», eles acrescentaram: «Podeis ser outra coisa».

Com a sua violência, Sade e Lautréamont desembaraçaram a solidão de todas as suas velhas roupagens. Na solidão, todo o objecto, todo o conhecimento e mesmo toda a imagem intenta voltar à sua

realidade sem devir, ser incubada tranquilamente, inutilmente, pela atmosfera que cria.

Sade e Lautréamont que foram terrivelmente solitários, vingaram-se da solidão apoderando-se do triste mundo que lhes impunham. Nas suas mãos, terra, fogo, água; nas suas mãos, o árido gozo da privação, mas também armas; e nos seus olhos o furor. Vítimas mortíferas, replicam à calma que os cobrirá de cinza. Despedaçam, impõem, derrubam, saqueiam. As portas do amor e do ódio estão abertas e dão livre passagem à violência. Inumana, esta porá o homem em pé verdadeiramente em pé, e não quererá sequer supor a possibilidade de um fim para este fardo do mundo. O homem sairá dos seus refúgios e, defrontando a ordem vã dos encantos e dos desencantos, embriagar-se-á com a força do seu delírio. Já não será então um estranho para si e para os outros. O surrealismo, que é um instrumento de conhecimento e, por conseguinte, um instrumento tanto de conquista como de defesa, trabalha para levar a luz à consciência profunda do homem. O surrealismo procura demonstrar que o pensamento é comum a todos, procura reduzir as diferenças que existem entre os homens e recusa-se, por conseguinte, a servir uma ordem absurda fundada na desigualdade, no engano e na vileza.

Que o homem, por conseguinte, se descubra e se conheça; e imediatamente se sentirá capaz de apoderar-se de todos os tesouros de que está privado quase por completo, de todos os tesouros tanto materiais como espirituais, que desde sempre, ao preço dos sofrimentos mais atrozes, acumula em proveito de um pequeno número de privilegiados cegos e surdos a toda a grandeza humana.

Hoje a solidão dos poetas desaparece. Ei-los homens entre os homens, ei-los com os seus irmãos. Há uma palavra que me entusiasma. Uma palavra que nunca pude pronunciar sem um grande estremecimento e uma grande esperança, a maior de todas, capaz de vencer as potências da ruína e a

morte que esmagam os homens. Essa palavra é: fraternização.

Em Fevereiro de 1917, o pintor surrealista Max Ernst e eu encontrávamo-nos na frente, a um quilómetro apenas um do outro. O artilheiro alemão Max Ernst bombardeava as trincheiras onde eu, soldado de infantaria francês, estava de guarda. Três anos depois éramos excelentes amigos e desde então lutamos juntos, encarniçadamente pela mesma causa, a da emancipação total do homem.

Em 1925, no princípio da guerra de Marrocos, Max Ernst sustentava comigo a palavra de ordem da fraternização do P. C. francês. Posso afirmar que então ele se ocupava de coisas que lhe diziam respeito na medida em que em 1917, no seu sector, o tinha visto obrigado a ocupar-se de coisas que não o afectavam. Por que não havia sido possível durante a guerra dirigir-nos ao encontro um do outro e dar-nos as mãos espontaneamente, violentamente, contra o nosso inimigo comum: a internacional do lucro?

«Oh vós que sois meus irmãos, porque tenho inimigos!» disse Benjamin Péret.

Contra estes inimigos, mesmo nos extremos limites do desalento, nós nunca estivemos completamente sós. Tudo, na sociedade actual, se ergue ante cada um dos nossos passos para nos humilhar, para nos fazer recuar. Mas nós não perdemos de vista que isto ocorre porque nós somos o mal, no sentido em que o entendia Engels, porque com todos os nossos semelhantes cooperamos para a ruína da burguesia, para a ruína de tudo o que para esta é Beleza e Bondade.

Aquilo que nós combatemos juntos é precisamente aquele bem, aquela beleza subjugados às ideias de propriedade, de família, de religião, de pátria. Os poetas dignos deste nome recusam-se, como os proletários, a deixar-se explorar. A verdadeira poesia habita todo aquele que não se conforma com esta moral, a qual, para manter a sua ordem

e o seu prestígio, só sabe construir bancos, quartéis, cárceres, igrejas e bordéis. A verdadeira poesia habita tudo aquilo que liberta o homem daquele bem terrível que tem a cara da morte. Está na obra de Sade, e de Picasso assim como na de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud. Está na invenção da rádio, na expedição do *Celiuskin,* na revolução de Astúrias, nas greves de França e da Bélgica.

Pode estar tanto na fria necessidade, a de conhecer ou comer melhor, como no sabor do maravilhoso. Há já mais de cem anos, os poetas desceram dos cimos onde julgavam encontar-se. Vieram para a rua, insultaram os patrões, já não têm deuses, atrevem-se a beijar na boca a beleza e o amor, aprenderam as canções de revolta da multidão infeliz e, sem desfalecer, procuram ensinar-lhes os seus cantos.

Pouco lhes importam os sarcasmos e o riso. Já estão acostumados; mas agora têm a certeza de que falam por todos. Têm a sua própria consciência pelo seu lado.

A VERDADE SOBRE O PROCESSO DE MOSCOVO

Por ocasião dos primeiros processos de Moscovo, Breton tomou a palavra numa sessão pública. No primeiro e no último parágrafo da sua intervenção subscrita por outros surrealistas (entre os quais, porém, não se encontra o nome de Éluard) condenam-se os métodos estalinistas e afirma-se o respeito e a simpatia para com Trotsky.

Companheiros,

Na nossa qualidade de intelectuais, vimos declarar abomináveis e inexplicáveis o veredicto de Moscovo e a sua execução.

Tal como vós, negamos formalmente a justiça da acusação, que os antecedentes dos acusados só por si dispensam de examinar, apesar das pretensas *confissões* da maior parte deles. Consideramos a montagem do processo de Moscovo como uma abjecta acção policial que supera em muito, em amplitude e transcendência, a que levou ao chamado processo dos «incendiários do Reichstag». Consideramos que semelhantes acções desonram um regime para sempre...

...Saudamos novamente a personalidade, *absolutamente acima* de qualquer suspeita, de Léon Trotsky. Reclamamos para ele o direito de viver na Noruega e na *França.* Saudamos esse homem que

foi para nós, independentemente das opiniões ocasionais não *infalíveis* que tenha porventura formulado, um guia intelectual e moral de primeira categoria e cuja vida, desde o momento que está ameaçada, nos é tão preciosa como a nossa.

DOS «PROLEGÓMENOS A UM TERCEIRO MANIFESTO DO SURREALISMO OU NÃO»

Encerramos estas páginas de documentos surrealistas com duas passagens de utopia dos «Prolegómenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não», um breve escrito que Breton redigiu nos Estados Unidos em 1942.

PEQUENO INTERMÉDIO PROFÉTICO

Vão em breve aparecer equilibristas em «maillots» cobertos de lantejoulas de uma cor desconhecida, a única que é capaz de absorver ao mesmo tempo os raios do sol e da lua. Esta cor chamar-se-á a liberdade e o céu agitará todas as suas auriflamas azuis e negras porque se levantará pela primeira vez um vento plenamente propício e os que estão presentes compreenderão que ele acaba de içar as velas e que todas as precedentes viagens não passavam de um logro. E o pensamento alienado e as lutas atrozes do nosso tempo serão vistas com esse olhar de comiseração e ao mesmo tempo com essa repugnância que teve o capitão do *Argus* quando recolheu os sobreviventes da jangada de Méduse. E toda a gente se espantará de considerar sem vertigem os abismos superiores guardados por um dragão que, ao ser melhor iluminado, se revela apenas constituído de cadeias. Lançaram a escada para

longe, já nada os retém. Num tapete oblíquo, mais imponderável do que um raio, avançam para nós as que foram as sibilas. Da haste que formam com o seu vestido verde amêndoa e rasgado nas pedras e com os seus cabelos desfeitos, parte a grande rosácea resplandecente que se equilibra sem peso, a flor da verdadeira vida finalmente desabrochada. No mesmo instante todos os movimentos anteriores se tornam ridículos, o lugar é livre, idealmente livre. O ponto de honra desloca-se à velocidade de um cometa que descreve simultaneamente estas duas linhas: a dança para a eleição do ser do outro sexo, a parada para a galeria misteriosa dos recém-chegados a quem o homem crê dever prestar contas depois da morte. Além disso, não vejo para ele outros deveres...

OS GRANDES TRANSPARENTES...

O homem talvez não seja o centro, o *ponto de mira* do universo. Pode-se mesmo ser levado a crer que existem acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho quanto o seu pode ser ao *efémero* e à baleia. Nada se opõe necessariamente a que estes seres escapem de maneira perfeita ao seu sistema de referências sensorial por meio de um disfarce de qualquer natureza que se queira imaginar, mas que é perfeitamente concebível a partir da *teoria da forma* e do estudo dos animais miméticos. Não há dúvida que o mais vasto campo especulativo se oferece a esta ideia, ainda que ela tenda a colocar o homem nas modestas condições de interpretação do seu próprio universo como quando a criança se compraz em conceber uma formiga ao topar com um formigueiro. Considerando as perturbações do tipo ciclónico, de que o homem não pode ser senão a vítima ou a testemunha, ou as do tipo guerra, a respeito das quais se propõem hipóteses notoriamente insuficientes, não

seria impossível, no decurso de uma vasta obra à qual nunca deveria deixar de presidir indução mais audaz, abordar, até torná-las verosímeis, a estrutura e a compleição de tais seres hipotéticos que se manifestam obscuramente no medo e no sentimento do acaso.

Julgo dever observar que não me afasto sensivelmente aqui do testemunho de Novalis: «Nós vivemos, na realidade, no interior de um animal de que somos os parasitas. A constituição deste animal determina a nossa e *vice-versa*», e que não faço mais que concordar com o pensamento de William James: «Quem sabe se, na natureza, nós não ocupamos um lugar tão insignificante como o que nas nossas habitações ocupam os nossos gatos e os nossos cães.» Os próprios sábios não contradizem esta opinião: «Em torno de nós circulam seres construídos com a nossa própria estrutura, mas diferentes; homens, por exemplo, cujas albuminas estivessem do lado direito». Assim fala Emile Duclau, antigo director do Instituto Pasteur (1840-1904).

TERCEIRA PARTE

OS POETAS SURREALISTAS

ANDRÉ BRETON

Uma personalidade fascinante e complexa de infatigável curiosidade e de alta educação literária. As suas páginas ensaísticas e polémicas têm, frequentemente, uma lucidez e uma força de escrita que foi justamente classificada de clássica: dotada de um sapientíssimo ritmo de eloquência, a frase de Breton, sinuosa e forte, apaixonada ou irónica, tem uma densidade e uma segurança que as suas poesias alcançam menos vezes. Sob este aspecto, pode considerar-se exemplar o primeiro Manifesto do Surrealismo. *Mas não poucas são as páginas belíssimas recolhidas nos volumes* Les pas perdus *(1924),* Les vases communiquants *(1932) e* Le point du jour. *E nas introduções da* Anthologie de l'humour noir, *Breton revela toda a sua força de invenção crítica. Deve-se a ele um dos livros mais fascinantes do surrealismo, inclassificável união de documento, de lirismo, de narração e de ensaio, o retrato de uma misteriosa mulher que era, realmente, doida e doida morreu:* Nadja *(1928).*

A sua poesia é movida por um subtil ar de juventude, aquela juventude perpétua que é um dos mitos fundamentais do surrealismo. Sensualidade e delírio percorrem os versos de Breton mas sem nunca ou quase nunca alcançarem a violência ou o sofrimento. Este intrépido explorador do inconsciente deixou transcorrer nos seus versos imagens luminosas, róseas e azuis, ligeiras, quase «festas galan-

tes» ou embarques para Citera: «Muitas vezes dizes marcando a terra com o tacão como numa sebe se abre a rosa silvestre / que parece / feita só de orvalho / dizes todo o mar e todo o céu por uma só / vitória da infância do país da dança ou melhor por um só / abraço no corredor de um comboio». E mesmo quando as imagens da guerra e da morte penetram na sua poesia, são sempre o amor e o desejo que vencem: «Mas nada se verificou todos têm medo também nós / temos quase o mesmo medo / no entanto tenho a certeza de que no fundo do bosque fechado / com a chave que neste momento gira contra o vidro / se abre a única clareira / o amor é então essa promessa que nos supera?...» escreve, em Dezembro de 1940, no primeiro Inverno da derrota.

São estes os seus acentos mais verdadeiros, ainda que seja impossível separá-los da grandiosa e vertiginosa eloquência das prosas poéticas dos Vases Communicants *(1932), do* L'Amour fou *(1937) e das grandes odes mais recentes, como* Les États Généraux *e* L'Ode à Charles Fourier, *onde ele retoma os temas históricos do surrealismo, desde a epopeia cátara à utopia do primeiro surrealismo. Esta personalidade tão rica de formas expressivas mostra, se o lermos sem espírito polémico, uma obstinada concentração em torno de poucos temas: a liberdade, o desejo e a dignidade na esperança. Poder-se-ia mesmo dizer que ele se definiu a si próprio e bem assim um vasto sector do movimento surrealista, nos três versos que iniciam uma poesia sua de 1948* (Rano Raraku), *onde os «eles», contra os quais retoma o lema heróico da guerra de Espanha, são todos inimigos do homem, construtores de ídolos:*

Como é belo o mundo
A Grécia nunca existiu
Eles não passarão

ENSAIO DE SIMULAÇÃO DA PARALISIA GERAL

Minha grande adorada bela como tudo na terra e nas mais belas estrelas da terra que adoro, minha grande mulher adorada por todas as potências das estrelas, bela com a beleza dos milhares de rainhas que ornam a terra, a adoração que tenho pela tua beleza põe-me de joelhos para te suplicar que penses em mim, ajoelho-me a teus pés, adoro a tua beleza, pensa em mim, minha beleza adorável, minha grande beleza que adoro, eu rolo os diamantes no musgo mais alto das florestas cujos cabelos teus mais altos pensam em mim — não me esqueças minha mulherzinha, sobre os meus joelhos se puder ser, ao canto da lareira, na areia de esmeraldas, mira-te na minha mão que me serve para me basear acima de tudo no mundo para que tu me reconheças por aquilo que sou, minha mulher morena-loura, minha bela e meu animal, pensa em mim nos paraísos com a cabeça nas minhas mãos.

Nem me bastavam os cento e cinquenta castelos onde íriamos amar-nos, amanhã construir-me-ão outras centenas de milhares deles, enxotei das florestas de baobá dos teus olhos os pavões e os pássaros-lira, encerrá-los-ei nas minhas fortalezas e iremos os dois passear nas florestas da Ásia, Europa, África e América, que circundam os nossos castelos nas magníficas florestas dos teus olhos que estão habituados ao meu esplendor.

Não deves esperar aquela surpresa que quero fazer-te no dia dos teus anos que é hoje, o mesmo dia do meu — faço-te de repente porque esperei quinze vezes o ano mil antes de fazer-te a surpresa de pedir-te que penses em mim às escondidas — quero que tu penses em mim, minha jovem mulher eterna, rindo. Contei, antes de adormecer, nuvens e nuvens de carros cheios de beterraba para o sol e quero levar-te de noite sobre a praia de astrakan que estão construindo com dois horizontes para os teus olhos de petróleo de incendiar o mundo, hei-de conduzir-te aí para sentires de diamantes juncados de primaveras de esmeraldas e o manto de arminho com que quero cobrir-te é uma ave de rapina, os diamantes que os teus pés calcarão mandei-os talhar em forma de borboleta. Pensa em mim que só sonho no teu esplendor, onde se adormenta o luxo solar de uma terra e de todos os astros que conquistei para ti, adoro-te e adoro os teus olhos e abri os teus olhos abertos a todos os olhos que eles viram e darei a todos os seres que os teus olhos viram ouro e cristal, vestes que eles deverão deitar fora quando os teus olhos os tiverem ofuscado com o seu desprezo. Sangra-me o coração só de ver as iniciais do teu nome que são todas as letras e *z* é a primeira no infinito dos alfabetos e das civilizações onde te amarei ainda porque queres ser a minha mulher e pensar em mim nos países onde não existe termo médio. O meu coração sangra sobre a tua boca e cicatriza-se na tua boca, sobre os castanheiros róseos da avenida da tua boca onde, no pó resplandecente, nós nos vamos deitar entre os meteoros da tua beleza que eu adoro, minha grande criatura tão bela que me sinto feliz de poder ornamentar os meus tesouros com a tua presença, com os teus pensamentos e com o teu nome que multiplica as facetas dos êxtases dos meus tesouros, com o teu nome que adoro porque encontra um eco em todos os espelhos de beleza do meu esplendor, minha mulher originária, minha estrutura de caule de

roseira, tu és a culpa da minha culpa, da minha máxima culpa como Jesus Cristo é a mulher da minha cruz — doze vezes doze mil cento e quarenta e nove vezes te amei apaixonadamente na vereda do caminho e me crucifiquei ao norte, a este, a oeste e ao sul, pelo teu beijo de radium e quero-te e tu és no meu espelho de pérolas o sopro do homem que não te fará voltar à superfície e que te ama na adoração minha mulher deitada de pé quando estás sentada penteando-te...

UM HOMEM E UMA MULHER ABSOLUTAMENTE BRANCOS

Lá no fundo do guarda-sol vejo as prostitutas mara-
[vilhosas
Com trajes um pouco antiquados do lado da lanterna
[cor dos bosques
Levam a passear consigo um grande pedaço de papel
[estampado
Esse papel que não se pode ver sem que o coração
se nos aperte nos andares altos de uma casa
[em demolição
Ou uma concha de mármore branco caída no caminho
Ou um colar dessas argolas que se confundem atrás
[delas nos espelhos
O grande instinto da combustão conquista as ruas
[onde elas caminham
Direitas como flores queimadas
Com os olhos na distância levantando um vento de
[pedra
Enquanto imóveis se abismam no centro da voragem
Nada se iguala para mim ao sentido do seu pensa-
[mento desligado
A frescura do regato onde os sapatinhos delas banham
[a sombra dos seus bicos
A realidade daqueles molhos de feno cortado onde
[desaparecem

Vejo os seus seios que abrem uma nesga de sol na
[noite profunda
E que se abaixam e se elevam a um ritmo que é a
[única exacta medida da vida

Vejo os seus seios que são estrelas sobre as ondas
Seios onde chove para sempre o invisível leite azul

DE «OS ESTADOS GERAIS»

A racha do tijolo oco sorri à cal viva
O ar confunde os hálitos das mais apetitosas bocas
Foi a primeira vez que se abandonaram
E o movimento do operário é jovem é de crer
Que a mola do sol nunca tenha sido usada
Cheia de veleidades de impulsos tensa de calafrios
Uma sebe atravessa a câmara do amor
À hora em que os grifos abandonam os pedestais
Mostra mostra uma vez mais
Conjugando os seus redemoinhos
Vulcões e rápidos
Da medida de uma cidade à de uma unha
Dispõem do homem soltam a toda a velocidade as
[junturas
Na fusão mundial das empresas industriais
E o que é mais estranho conseguem
Que reprima até o bater das pestanas
Ao microscópio
Numa tensão herdada das ciladas originárias
Quando em troca lhe deram por herança
Já não apenas sofrê-las mas distingui-las mesmo no
[fundo da sua vida
E o servente de pedreiro
Não é menos grande do que o sábio aos olhos do
[poeta
A energia tinha apenas de ser levada ao estado puro
Para tornar tudo límpido
Para juntar aos passos humanos orlas de sol

Bastava que o povo se concebesse e se transfor-
[masse num todo
Para que se alcançasse o sentido da universal depen-
[dência na harmonia
E a variação através de toda a terra das cores de
[pele e das feições
Advertiam-no de que o segredo do seu poder
Está no livre apelo ao génio autóctone de todas as
[raças
Voltando-se sobretudo para a raça negra a raça
[vermelha
Que foram as que durante mais tempo sofreram mais
[ofensas
Para que o homem e a mulher mais próximos os
[olhos nos olhos
Ele não aceite o jogo ela não aceite a sua própria
[ruína
Pedreira que treme pedreira que pulsa o primeiro
[alvor
O enigma é não saber se estamos a demolir ou a
[edificar

PAUL ÉLUARD

Em Paul Éluard (1895-1952) o surrealismo tem indiscutivelmente o seu maior poeta, embora a sua evolução o tenha levado para além das barreiras programáticas do movimento. Em toda a sua produção poética, em cada verso, pode dizer-se, celebra, deseja, invoca a simultaneidade, a copresença, a totalidade, a integração; é o poeta do milagre diurno, não o dos abismos nocturnos (embora tenha recordado que as verdades que resplendecem nos verdadeiros poetas são muitas vezes «verdades sombrias»). O amor, a igualdade dos sexos, o casal, a multidão «finalmente reunida», a unidade do género humano na revolução, tais são os seus temas fundamentais. Ele aspira a ser o poeta dos momentos «sublimes», e assim é que a glorificação do amor e a revolta se alternam e se aliam às imagens naturais, cada uma das quais se torna um exemplo de copresença. Nele o dado natural, quer venha introduzido pelo «como», quer se apresente imediatamente, quer forme um dos inúmeros pares de imagens reversíveis, tem sempre função compenetrante, é uma metáfora da simultaneidade psíquica. A poesia de Éluard move-se, sem se exaurir, em duas direcções, uma centrípeta e outra centrífuga: o movimento para o centro é dado pela concentração da linguagem (abolição da pontuação, supressão das conjunções, assonâncias, aliterações, jogos de palavras); para a periferia, con-

correm as repetições, as litanias, as recorrências rítmicas, o «perpétuo móvel». E a têmpera constante que unifica as duas tendências é um entusiasmo ébrio, um ligeiro delírio branco, ou, como disse Carlo Bo, «branco no branco». Tal é, pelo menos, o Éluard que, desde as poesias juvenis «unanimistas» de Le devoir et l'inquiétude *(1917), através das grandes colectâneas do período surrealista* — Mourir de ne pas mourir *(1924),* Capitale de la douleur *(1926),* L'amour la poésie *(1929),* La vie immédiate *(1932) e* La rose publique *(1934) — logra realizar uma integração ou superação do surrealismo num discurso de revolta e de combate com* Cours naturel *(1938),* Chanson complète *(1939),* Le livre ouvert *(1940 e 1941),* Poésie et vérité *(1942) e* Poésie ininterrompue *(1946).*

AS GERTRUDES HOFFMAM GIRLS

Gertrude, Dorothy, Mary, Claire, Alberta,
Charlotte, Dorothy, Ruth, Catherine, Emma,
Louise, Margaret, Ferral, Harriet, Sara,
Florence toda nua, Margaret, Toots, Thelma.

Flores de noite, flores de chuva, flores de fogo,
Corações palpitantes, mãos ocultas, olhos ao vento,
Mostrais-me os movimentos da luz.
O vosso olhar claro muda-se em primavera.

Pela vossa cintura a haste de uma flor.
A audácia e o perigo na vossa carne sem sombras,
Trocais o amor por frémitos de espadas.
Risos inconscientes por promessas de auroras.
Dançais e o tremendo golfo dos meus sonhos se abre
E caio e a minha queda torna eterna a minha vida
O espaço sob os vossos pés é cada vez mais vasto,
Maravilhas, dançais sobre as fontes celestes.

ELA SURGE...

Ela surge — mas só à meia-noite, quando todos os pássaros brancos fecham as suas asas sobre a ignorância das trevas, quando a irmã das miríades de pérolas oculta as mãos na sua cabeleira morta, quando o triunfador se compraz na volúpia dos soluços, cansado das suas devoções à curiosidade, máscula e esplêndida armadura de luxúria. Ela é tão meiga que o meu coração se transforma. Eu temia as grandes sombras que tecem os tapetes do jogo e dos vestidos, tinha medo das contorções do sol ao cair da noite, dos inquebráveis ramos que purificam as janelas de todos os confessionários onde as mulheres adormecidas nos esperam.

Ó busto de memória, erro de forma, linhas ausentes, chamas extintas dos meus olhos cerrados, estou perante a tua graça como uma criança na água, como um ramalhete de flores num grande bosque. Nocturno, o universo move-se no teu calor e as cidades de ontem têm gestos de rua mais delicados do que a flor do espinheiro, mais impressionantes do que a hora. A terra ao longe esvai-se em sorrisos imóveis, o céu envolve a vida: um novo astro do amor desponta em todos os horizontes — esvaíram-se os últimos sinais da noite.

O ESPELHO DE UM MOMENTO

Dissipa o dia,
Mostra aos homens as imagens desligadas da apa-
[rência,
Retira aos homens a possibilidade de se distraírem
É duro como a pedra,
A pedra informe,
A pedra do movimento e da vista,
E o seu brilho é tal que todas as armaduras, todas
[as máscaras se tornam falsas.
O que a mão tomou desdenha tomar a forma da mão,

O que foi compreendido já não existe,
A ave confundiu-se com o vento,
O céu com a sua verdade,
O homem com a sua realidade.

«LA DAME DE CARREAU»

Muito jovem, abri os braços à pureza. Foi apenas um bater de asas no céu da minha eternidade, o bater de um coração apaixonado que bate nos peitos conquistados. Nunca mais podia cair.

Amando o amor. Na verdade, a luz deslumbrou-me. A que guardo em mim é suficiente para olhar a noite, toda a noite, todas as noites.

Todas as virgens são diferentes. Sonho sempre com uma virgem.

Na escola, ela senta-se ao meu lado, de avental preto. Quando se volta para me perguntar a solução de um problema, a inocência dos seus olhos confunde-me a tal ponto que, comovida com a minha perturbação, me lança os braços ao pescoço.

Noutro momento, ela deixa-me. Sobe para um barco. Sentimo-nos quase estranhos um ao outro, mas a juventude é tão grande que o seu beijo não me surpreende.

Ou então, quando ela está doente, é a sua mão que eu aperto nas minhas, até morrer, até acordar.

Corro ao seu encontro com tanta pressa quanto é grande o meu receio de não chegar antes que outros pensamentos me ocultem a mim próprio.

PRIMEIRAMENTE

Disse-to pelas nuvens
Disse-to pelas árvores do mar
Por cada onda pelos pássaros nas folhas
Pelos calhaus do ruído
Pelas mãos familiares
Pelo olhar que se torna rosto ou paisagem

E o sono dá-lhe o céu da sua cor
Por toda a noite bebida
Pela grade das estradas
Pela janela aberta por uma fronte descoberta
Disse-te pelos teus pensamentos pelas tuas palavras
Toda a carícia toda a confiança sobrevivem.

Tu a única e eu oiço as ervas do teu riso
Tu e a tua cabeça te arrebata
E do alto dos perigos de morte
Sob os confusos globos dos vales pluviosos
Sob a luz pesada sob o céu de terra
Geras a queda

Já não basta o refúgio dos pássaros
Nem a fadiga ou a inércia
A recordação dos caprichos
Na manhã das carícias visíveis
Na madrugada da ausência da queda
Perderam-se os barcos dos teus olhos
Nos limbos das desaparições
O golfo abriu-se os outros que o extingam
As sombras que tu crias não têm direito à noite

Por teres dado forma aos meus desejos meu amor
E pousado os teus lábios no céu das tuas palavras [como um astro
Os teus beijos na noite viva
E em torno a mim o sulco dos teus braços

Como uma chama em sinal de conquista
Os meus sonhos estão no mundo
Claros e perpétuos
E quando estás ausente
Sonho que estou a dormir sonho que estou a sonhar

Com uma só carícia minha
Incendeias-te com todo o teu esplendor

A terra é azul como uma laranja
Nunca um erro as palavras não mentem

Elas não vos dão o canto
É a vez de os beijos se entenderem
Os loucos e os amores
Ela a boca de aliança
Todos os segredos e sorrisos
E as vestes de indulgência
À ideia de a ver nua
As vespas florescem verde
A aurora adorna-se
Com um colar de janelas
Asas cobrem as folhas
Todas as alegrias solares
Todo o sol sobre a terra
Sobre os caminhos da tua beleza

O sol captou-te os traços
E dá-lhe a cor dos teus olhos

A fronte colada aos vidros como quem vela de mágoa
Céu da noite que já ultrapassei
Planícies minúsculas nas minhas mãos abertas
No seu duplo horizonte inerte indiferente
A fronte colada aos vidros como quem vela de mágoa
Procuro-te para além da espera
Para além de ti mesma
E já não sei de tanto que te amo
Qual de nós está ausente
Os corvos fogem sobre os campos
A noite extingue-se
Para uma cabeça que desperta
Cabelos brancos o último sonho
As mãos iluminam-se com o sangue
Com as carícias
Uma estrela chamada azul
E de forma terrestre
Louca de gritos a plenos pulmões
Louca de sonhos
Louca de abas gigantes ciclone
Infância breve louca às ventanias
Como poderias ser galante ou leviana

Já não rirás a ignorância a indiferença
Não revelam o seu segredo
Tu não sabes cumprimentar a tempo

Nem comparar-te aos milagres
Não me escutas
Mas a tua boca partilha o amor
E é pela tua boca
E atrás da névoa dos teus beijos
Que nós estamos juntos.

Um inverno de ramos e duro como um cadáver
Um homem num banco numa rua fugindo da mul-
[tidão

E que a solidão enche
Com todo o aparelho banal do desespero
Com seus espelhos de chumbo
Com seus banhos de seixos
Com suas estátuas estagnadas
Aberto ao esquecimento do bem
Às lembranças em farrapos da verdade
Luz negra nosso velho incêndio
As cabeleiras perdidas num labirinto
Um homem que se enganou no andar na porta na
[chave

Para conhecer melhor para melhor amar

Onde começa a paisagem
A que horas
Onde termina a mulher
A noite pousa sobre a cidade
A noite alcança o transeunte na sua cama
O transeunte nu
Menos ávido de um seio virgem
Que da estrela informe que alimenta a noite

Há demolições mais tristes que um tostão
Indescritíveis e no entanto o sol evade-se cantando
Enquanto o céu dança e distila o seu mel
Há muros desertos onde o idílio floresce
Onde o estuque que se despega
Embala sombras confusas
Um fogo rebelde um fogo de veias

Sob a vaga única dos lábios
Tomem as mãos vejam os olhos
Assaltem a vista

Além dos palácios além dos escombros
Além das chaminés e dos castelos
Diante do homem
Na esplanada que desenrola um manto de poeira
Corda de febre
A invasão dos dias bons
Uma plantação de espadas azuis
Sob pálpebras fechadas na multidão das folhas
É a revolta grave do prazer
A flor de linho quebra as máscaras
Os rostos são lavados
Pela cor que conheceu a extensão
Os dias claros do passado
Os seus leões em barra águias de água pura
Trovão de orgulho enchendo as horas
Do sangue das auroras sucessivas
Com o seu diadema crispado sobre a massa de
um único espelho

De um único coração

Mas mais abaixo agora profundamente entre as estra-
[das abolidas
O canto que sustenta a noite
O canto que faz de surdo e cego
Que dá o braço a fantasmas
O amor negador

Que se debate nas preocupações
Com lágrimas bem temperadas
ridículo
Esta harmonia bárbara
Esta horda de mendigos

Porque ele só quis o ouro
Toda a sua vida intacta
E a perfeição do amor

TZARA

O terceiro poeta maior do surrealismo é Tristan Tzara, injustamente subestimado, pelo menos durante alguns anos, e reduzido à sua figura de criador do dadaísmo. De todos os autores surrealistas, Tzara é aquele que melhor expressou a ambição «cosmogónica» do movimento. Nas suas composições — sobretudo na série de L'Homme Approximatif *e de* Où boivent les loups *— um funesto e aterrado dilúvio verbal organiza-se, apesar das aparências de um «automatismo» total, em torno dos temas do extravio e da ruína, da violência e da ânsia. Tristan Tzara representa — apesar das suas mais tardias composições, ou seja, aquelas em que, de acordo com a sua posição política, se dedicou a acentuar as perspectivas de «positividade», análogas às do último e penúltimo Éluard — a face tristonha do surrealismo, aquela que em Artaud se torna abertamente trágica.*

DESGOSTO DADAÍSTA

(do *Manifesto dadá*, 1918)

Qualquer produto do desgosto capaz de se tornar uma negação da família, é *dadá;* protesto com todos os punhos do seu ser em acção destrutiva: *dadá;* conhecimento de todos os meios até agora recusados pelo seu público do compromisso cómodo

e da cortesia: *dadá;* abolição da lógica, dança dos impotentes da criação: *dadá;* de toda a hierarquia e equação social instalada para os valores pelos nossos lacaios: *dadá;* todo o objecto, todos os objectos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e corte preciso das linhas paralelas, são instrumentos para a luta: *dadá;* abolição da memória: *dadá;* abolição da arqueologia: *dadá;* fé absoluta indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: *dadá;* salto elegante e sem preconceito, de uma harmonia a outra esfera, trajectória de uma palavra lançada como um disco sonoro grito; respeitar todas as individualidades na sua loucura do momento; séria, tímida, temerosa, vigorosa, decidida, entusiasta; despojar a própria igreja de todos os acessórios inúteis ou pesados; cuspir como uma cascata luminosa o pensamento grosseiro ou enamorado, ou tê-lo em conta — com a viva satisfação de que tanto faz — a mesma intensidade na fogueira, pura de insectos para o sangue de boa raça e dourada de corpos de arcanjos, da sua alma. Liberdade: *dadá, dadá, dadá,* urro das cores comprimidas, emaranhado de contrários e de todas as contradições, de tudo o que é grotesco e inconsequente: *a vida.*

DE «L'HOMME APPROXIMATIF»
XIV

... ...

tal é o canto de quem vê o sol desfolhar-se
e sobre as têmporas do mundo apoia os lábios da
[pistola
os números são então anjos destilados nos sobres-
[saltos das veias aceleradas
e não obstante a ardente urtiga me tenha tocado a
[fronte no lugar do sol
eu canto mais depressa do que sobre o coração o
[rolar da saraiva

e angustiada freme a pálpebra da manhã
ventosa suspensa da carne frenética do ano

continuai medos angulosos a fazer revolutear sobre
[as nossas cabeças
o tinido dos instrumentos cirúrgicos
indefinidos presságios sondai a estridente profundi-
[dade dos poços
mas dos nossos punhos cerrados e cimentados de
[providências
nunca mais podereis arrancar o que a prova do grão
[irrisório
aferra à indecisão do dia consolador
atrás de leprosos pensamentos de morte e podridão
consolação
deixa os cultivadores de cores e de céus a promessa
[suculenta
do homem que traz no seu fruto o ardente e pro-
[pício romper da manhã
consolação
a esperança cicatriza-se sobre a tristeza das cons-
[ciências desarborizadas
uma doença como outra qualquer um hábito a ganhar
consolação
porque vasta é a planície ciosamente guardada
[pelos guardas alfandegários da morte
e infinita a santa variedade da tua espécie
homem aproximativo como eu como tu leitor e como
[os demais...

DE «OÙ BOIVENT LES LOUPS»

em torno ao eixo que as labaredas lambem
e os oficiais da morte
tantas vilezas subjugam as bruniduras
que a trama da nossa residência se dissipa
entre todas as pedras mais pesadas
há uma constelação ao colo
uma juventude que não cantas nem alcanças
saciando-se com a dádiva do fogo sobre a terra

a fome não ardeu ainda em mim as duras pausas
onde lavei os meus pés feridos
as suas corridas desordenadas radicaram-se na minha
[fronte
e grumos de terra e linfa coagulados
descobrem-se com os indecisos tufos da juventude
juventude juventude volto sempre aos teus cami-
[nhos de filões perdidos são os restos da trama
sob os dias que ainda velam sobre os teus bastiões
insuperáveis atrás dos quais tu tens a mesa posta
e que tão raras vezes pude escalar às escondidas
mas as folhas são tão vivas sob os olhos fixos no
[quadrante dos dramas
numerosas se comprimem na embocadura as flores
[dos jovens anos
empoleiradas sobre os ombros de água
como a mão aberta que assume
a primavera demasiado jovem para se levantar
dos estratos profundos e gritar terra terra abrindo-se
boca ávida sangue salino

é a colmeia que abre o peito ao meio
goteja escolhos sob todos os cílios
penetrantes no carnoso calor das baixas atmosferas
onde fervilha a plebe entre os tributos do mar
nada é mais fácil do que a vida na minha cabeça
[lançada sobre a praia delicada
e o silvo doloroso do vento viola as expedições
[do sol
são raros e tenazes rebentos
feridas vivazes que não se comovem nem com ando-
[rinhas nem com remorsos
roendo o solo a abrir fendas
e as ossadas rangem nas junturas da terra
calcinando viris lentidões

ANEDOTA

gigantes de chuva frescura de Verão
ó profundidade das vãs centelhas

vou tentando sempre as quedas mais seguras
não serei talvez esse que ao longe se vê viver e
[sucumbir
assim vou desfolhando paisagens de lugar em lugar
dilacerando dilacerado fiel
de madeira morta de carne de terra
à má sorte perseverante
de temporada em temporada
sou cavalo sou enxurrada
avanço mal mas vivo

ARTAUD

Antonin Artaud (1896-1948) teve uma vida tormentosa, atingindo os confins da loucura e do desespero. Os seus escritos são uma insistente, martelante repetição e variação sobre o tema de uma experiência interior horrível e incomunicável, experiência de degradação e dilaceração existencial. Sobre este indizível «vazio» Artaud escreveu páginas de excepcional tensão. A ele se deve o teorização do Teatro da crueldade. *O espectáculo teatral deve ser «considerado como o Duplo, já não da verdade quotidiana e directa de que pouco a pouco se tornou a cópia inerte, tão vã como edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, onde os Princípios, como os golfinhos, mal emergem a cabeça, se apressam a mergulhar na obscuridade marinha. Uma realidade não humana, antes inumana, na qual o homem com os seus costumes e o seu carácter conta, forçoso é dizê-lo, pouquíssimo.» Para Artaud — e é este um dos pontos capitais que o aparentam a algumas modernas práticas terapêuticas da psicanálise — o Teatro deve representar a* violência *e o* sangue *ao* serviço do pensamento; *visto que o homem enquanto indivíduo já não existe no mundo moderno, a catarse deve consistir precisamente na destruição da postiça individualidade que lhe sobrevive.*

A MÚMIA SUSPENSA

Tenta o tronco com o olho morto
e revirado para este cadáver,
este despelado cadáver que se lava
no hórrido silêncio do teu corpo.

O ouro que cresce, o veemente
silêncio em cima do teu corpo
e a árvore que carregas ainda
este morto que adiante vai.

— Olha como rolam os fusos
nas fibras do coração escarlate
este grande coração onde o céu deslumbra
enquanto o ouro te submerge os ossos.

É a dura paisagem do fundo
que enquanto caminhas se desvela
e a eternidade sobrepassa-te
porque não podes atravessar a ponte.

DE «O PESA-NERVOS»

Senti verdadeiramente que rompiam à minha volta a atmosfera, que faziam o vazio para que eu pudesse avançar, para dilatar um espaço impossível para tudo o que em mim existia apenas em potência, para toda uma germinação virtual, que tinha forçosamente de nascer aspirada pelo espaço que se lhe oferecia.

Muitas vezes me coloquei naquele estado de impossível absurdez para procurar despertar em mim o pensamento. No nosso tempo, somos do número desses raros que pretenderam atentar nas coisas, criar em nós mesmos espaços para a vida, espaços que não eram nem pareciam poder ter lugar no espaço.

Sempre me surpreendeu a obstinação do espírito em querer pensar por dimensões e por espaços

e em fixar-se nas arbitrárias condições das coisas, em pensar por fragmentos, em cristalóides; e que todo o modo de ser fique congelado num início, que o pensamento não esteja em comunicação permanente e incessante com as coisas, mas que este entumecimento e este gelo, esta espécie de monumentalização da alma, se produza, por assim dizer, ANTES DO PENSAMENTO. Evidentemente, é o estado favorável à criação.

Mas o que ainda mais me surpreende é essa infatigável, essa meteórica ilusão, que inspira estas arquitecturas determinadas, circunscritas, pensadas, estes segmentos cristalizados da alma, como se fossem uma grande página plástica e em osmose com o resto da realidade. E a surrealidade é como uma restrição da osmose, uma espécie de comunicação invertida. Não que eu veja aqui uma diminuição do controlo, antes me apercebo de um controlo maior mas de um controlo que em vez de agir suspeita, um controlo que impede os encontros da realidade ordinária e permite encontros mais subtis e rarefeitos, encontros gastos, *no fio*, que se inflama mas que nunca se rompe.

Imagino uma alma escavada e como que sulfurada e que estes encontros tornassem fosforescente, como a única aceitável condição da realidade.

Mas o que me dá o tom e o grito e mo dá a perceber é uma desconhecida lucidez inominável. Distingo tais encontros por uma certa totalidade insolúvel, algo que se me impõe de tal modo que nenhuma dúvida pode penetrar no sentimento que sinto. E eu, frente a estes móveis encontros, sinto-me num estado de menor vibratilidade, imaginem um nada consolidado, uma massa de espírito oculta nalgum lugar, tornada virtualidade.

Observei apenas a relojoaria da alma, apenas transcrevi a dor de uma adaptação abortada.

Sou um abismo inteiro. Aqueles que me julgavam capaz de uma dor inteira, de uma bela dor, de angústias repletas e carnosas, de angústias que são

uma mistura de objectos, uma efervescente trituração de forças e não um ponto suspenso — todavia, com impulsos movimentados, desenraizadores, que surdem do confronto das minhas forças com os abismos de oferta absoluta (pelo confronto de forças potentemente voluminosas) e não há senão abismos voluminosos, o êxtase, o frio — os que me atribuíram mais vida, os que me julgaram num menor grau da queda do eu, que me julgaram imerso num fragor torturado, numa violenta negrura com a qual estivesse em luta, — estou perdido nas trevas para o homem.

Em suma, nervos tesos a todo o comprimento das pernas.

O sono vinha por uma deslocação de credulidade, o absurdo caminhava sobre os pés.

É necessário compreender que toda a inteligência é apenas uma vasta eventualidade que podemos perder, não como o alienado que está morto, mas como um vivo que está na vida e sente sobre si a atracção e a respiração (da inteligência, não da vida).

As titilações da inteligência e aquela brusca inversão das partes.

As palavras a meio caminho da inteligência.

Esta possibilidade de pensar no interior e de injuriar de súbito o próprio pensamento.

Este diálogo no pensamento.

A absorção, a rotura de tudo.

E de súbito esse fio de água sobre um vulcão, a queda ténue e retardada do espírito.

Reencontrar-se numa condição de máxima vibratilidade, aclarada de irrealidade, com fragmentos de mundo real num canto de si mesmo.

Pensar sem rotura mínima, sem qualquer alçapão no pensamento, sem nenhum desses truques a que a medula dos meus ossos está afeita como transmissores de corrente.

Desejaria por vezes uma só palavra, uma simples palavrinha sem importância, para ser grande, para

falar com o tom dos profetas, uma palavra-guia, uma palavra precisa, uma palavra subtil, uma palavra bem macerada na minha medula, saída de mim, que se mantivesse na última extremidade do meu ser, e que, para todos os outros, não fosse nada.

Sou testemunha, sou a única testemunha de mim mesmo. Esta casca de palavras, estas imperceptíveis transformações do meu pensamento em voz baixa, desta parte do meu pensamento que pretendo ter sido já formulada e que aborta, só eu sou capaz de julgar o alcance dela.

Uma espécie de constante diminuição do nível normal da realidade.

Sob esta crosta de ossos e de pele que é a minha cabeça, há uma constância de angústia, não como um ponto moral, como o raciocinar de uma natureza estupidamente susceptível ou habitada por um fermento de inquietação no sentido da própria altura, mas como uma (decantação)
no interior,
como uma expropriação da minha substância vital,
como a perda física e essencial
(quero dizer, perda do aspecto da essência) de um sentido.
Um não-poder de cristalizar inconscientemente, o qualquer valor fraccionário do automatismo.

A dificuldade está em se encontrar o lugar e estabelecer a comunicação consigo mesmo. Tudo consiste numa certa floculação das coisas, no concentrar toda esta brecha mental em torno de um ponto que é o que precisamente se trata de encontrar.

E ora aqui está o que eu penso do pensamento:

SEM DÚVIDA A INSPIRAÇÃO EXISTE

E há um ponto fosfórico onde toda a realidade se reencontra, mas mudada, metamorfoseada — em quê? — um ponto de mágico emprego das coisas.

E creio em aerólitos mentais, em cosmogonias individuais.

Sabeis que coisa é a sensibilidade surpreendida, essa espécie de vitalidade terrífica e cindida em duas partes, esse ponto de necessária coesão ao qual o ser já não se eleva, esse lugar que ameaça, esse lugar que aterra?

A CONQUISTA DO MÉXICO

Primeiro acto

Os prenúncios

Um quadro do México em expectativa, com as suas cidades, os campos, as suas cavernas de trogloditas, as suas ruínas mayas.

Objectos que evoquem em grande certos ex-votos espanhóis e as estranhas paisagens encerradas em garrafas ou sob redomas de vidro.

Segundo este princípio, as cidades, os monumentos, os campos, as florestas, as ruínas e as cavernas serão evocadas — as suas aparições e desaparecimentos, as suas passagens para primeiro plano — com jogos de luzes. Os modos musicais ou pictóricos de sublinhar as suas formas, de captar as suas asperezas, serão construídos no espírito de uma melodia secreta, invisível ao espectador, e que corresponderá à inspiração de uma poesia sobrecarregada de ímpetos e de sugestões.

Tudo treme, geme, como uma estante carregada. Uma paisagem que pressente a tempestade; objectos, músicas, tecidos, roupas perdidas, sombras de cavalos selvagens passam no ar como meteoros longínquos, como o relâmpago num horizonte cheio de miragens, como o vento rasando a terra iluminado pelos relâmpagos precursores de chuva ou de seres se inclina, veemente. Depois todas as luzes entram

na dança: à vozearia das conversações, às disputas de todos os ecos da população respondem os encontros mudos, absorvidos, depressivos, de Montezuma com os seus sacerdotes em concílio, com o signo do zodíaco, as formas severas do firmamento.

Do lado de Cortez, um cenário de mares e de caravelas minúsculas baloiçando e Cortez e os seus homens maiores do que aquelas e imóveis como rochedos.

Segundo acto

Confissão

O México visto, desta vez, por Cortez.

Silêncio sobre todas as suas lutas secretas, estagnação aparente e sobretudo magia, magia de um espectáculo imóvel, inaudito, com cidades como muralhas de luz, palácios sobre canais de água estagnante, uma melodia grave.

Depois, de súbito, com o acompanhamento de um único tom agudo e absolutamente vertical, as muralhas coroam-se de cabeças.

Depois um taciturno resmungar carregado de ameaças, uma impressão de solenidade terrível, aberturas nas folhas como clareiras de acalmias no ar assolado pela tempestade: aparição de Montezuma que avança, só, para Cortez.

Terceiro acto

Os levantamentos

Em todos os níveis do país, revolta.

Em todos os graus da consciência de Montezuma, revolta.

Paisagem de batalha no espírito de Montezuma que discute com o destino.

Magia, encenação mágica de evocações dos deuses.

Montezuma talha o espaço verdadeiro, fende-o ao meio como um sexo de mulher para fazer jorrar dele o invisível.

A muralha da cena está guarnecida de cabeças, de gargantas, numa grande confusão; melodias rachadas, curiosamente despedaçadas; e respostas a estas melodias aparecem, como cotos. O próprio Montezuma parece cortado em dois, desdobra-se; com partes do seu corpo semi-iluminadas, outras ofuscantes de luz; com mãos múltiplas que lhe saem das vestes, com olhares pintados sobre o seu corpo como uma múltipla tomada de consciência, mas do interior da consciência de Montezuma todas as perguntas passam para a multidão.

O Zodíaco que rugia com todos os seus animais na cabeça de Montezuma converte-se numa multidão de paixões encarnadas em cabeças sapientes e todas cintilantes de argúcias, de porta-vozes oficiais, de vãos segredos a que a multidão, mau grado as circunstâncias, continua a escarnecer.

Entretanto, os verdadeiros guerreiros fazem mugir os seus sabres, afiam-nos sobre as casas. Navios volantes atravessam um Pacífico cor anil violáceo, sobrecarregado de riquezas de fugitivos e, em sentido inverso, armas de contrabando chegam noutros barcos volantes.

Um ser emagrecido engole sopa apressadamente, sentindo o assédio que se avizinha da cidade; e quando a revolta rebenta, o espaço cénico é como que apinhado por um mosaico estrídulo onde homens ou multidões compactas, em cerrada unidade de membros contra membros se chocam freneticamente. O espaço está calçado na parte alta de gestos rotativos, de vultos horríveis, de olhos que agonizam, de punhos cerrados, de crinas, de couraças e de todos os planos da cena, caem como granizo, membros, couraças, cabeças, ventres que bombardeiam a terra com explosões sobrenaturais.

Quarto acto

A abdicação

Neste ponto a abdicação de Montezuma provoca como contragolpe uma estranha e quase maléfica perda de segurança em Cortez e nos seus guerreiros. Uma perturbação concreta sobe dos tesouros descobertos, aparecidos como ilusões nos cantos da cena (este efeito será realizado com múltiplos jogos de espelhos).

Luzes, sons parecem despenhar-se, desfiam-se, enchem-se e afrouxam como frutos aquosos que se esborracham no solo. Aparecem pares estranhos, o Espanhol sobre a Índia, horrivelmente pançudos, gordos e negros, e cambaleiam como carretas que mostrassem o ventre. Vários Fernando Cortez entram simultaneamente, sinal de que já não há chefe. Aqui e ali índios massacram espanhóis, enquanto diante de uma estátua, cuja cabeça se move ao ritmo da música, Cortez, com os braços pendentes, parece fantasiar. Há traições que permanecem impunes, formas que se aglomeram e não passam de uma certa altura, a meio do ar.

Esta perturbação e o início de uma revolta entre os vencidos manifestaram-se de dez mil modos. E nesta quadra, neste esgotamento da força brutal que se exaure porque, de resto, já não há nada para devorar, perfilar-se-ão os primeiros indícios de um romance passional.

Caídas as armas, comparecem os sentimentos do luxo. Não as dramáticas paixões de tantas batalhas, mas sentimentos calculados, um drama sapientemente urdido onde, pela primeira vez no espectáculo, aparecerá a cabeça de uma mulher.

E, como consequência, será também o tempo dos miasmas, das doenças.

Em todos os planos da expressão surgem, como surdas eflorescências, palavras, flores venenosas que explodem ao rés da terra. E, ao mesmo tempo, um

sopro religioso faz inclinar as cabeças, parece que sons terríveis zurram, despedaçados de súbito segundo os caprichosos rendilhados da espuma do mar num vasto areal, de um recife quebrado pelas rochas. São os funerais de Montezuma. Um tropel, um murmúrio. A multidão dos indígenas, cujos passos fazem o ruído das mandíbulas do escorpião. Depois alguma coisa se agita diante dos miasmas, cabeças enormes que têm as narinas inchadas pelos odores — e nada, nada mais que espanhóis imensos e vacilantes. E como uma onda de maré, como chuva sobre o mar, a revolta, que arrasta em massa toda a multidão com o corpo de Montezuma morto, balouçando sobre as cabeças como um barco. E os espasmos que se desfazem em sangue sobre as muralhas enverdecidas.

ARAGON

Aragon (1897) continua a ser ainda hoje, apesar da sua vasta produção poética e novelística, um «caso» das letras francesas, objecto dos mais desencontrados juízos. Dele se disse que é um grande escritor barroco: sem dúvida, a sua prodigiosa facilidade — de que Breton nos deixou testemunho — fez dele um dos mais brilhantes polemistas e estilistas (se nisto não há contradição nos termos) entre os surrealistas. Le paysan de Paris *(1926),* o Traité de Style *(1928) atestam uma extraordinária agilidade e um dom da língua muito mais «literária» do que o autor quisera fazer crer: basta assinalar que não poucas páginas* do Paysan de Paris *estão compostas em alexandrinos disfarçados de cadências prosistas, aqueles mesmos alexandrinos que Aragon, voltando à* ordem *nacional popular e à métrica tradicional soube fazer reluzir em* Crève-Coeur, *em* Les Yeux d'Elsa *(1942) e nas suas recolhas posteriores.*

AS REALIDADES

(fábula)

Era uma vez uma realidade
com as suas ovelhas de lã real
a filha do rei passou por ali
E as ovelhas baliam que linda que está
a re a re a realidade.

Na noite era uma vez
uma realidade que sofria de insónia
Então chegava a madrinha fada
e realmente levava-a pela mão
a re a re a realidade.

No trono havia uma vez,
um velho rei que se aborrecia
e pela noite perdia o seu manto
e por rainha puseram-lhe ao lado
a re a re a realidade.

CAUDA: dade dade a reali
dade dade a realidade
A real a real
idade idade dá a reali
ali
a re a realidade
era uma vez a REALIDADE.

O PARQUE DE «BUTTES-CHAUMONT»

Mal nos embrenhámos nas profundas do grande cíclame nocturno quando, à saída do caminho, descobrimos na concavidade das ramagens negras figuras abraçadas nas suas cadeiras sagradas, em banquinhos, semelhantes a furos na imensa solidão humana. Ó pares no vosso silêncio imprevisto perfila-se um grande pássaro. Mímicas lentas, mãos apertadas, atitudes divinas; aprendi uma danação agradável, um danado prazer da surpresa, nesses modos vossos, nessa variedade vossa de modos. Os que estão imóveis, que não se olham, se perdem, os que estão unidos num só ponto, os ombros, por exemplo, os que estão por completo confundidos um com o outro, de alto a baixo, os que estão dispersos no ar da paisagem, os enamorados distantes, os tímidos, os que têm pressa, os que se julgam invisíveis no fungo de um beijo sem fim, os que descobrem de repente e caminham, os que estremecem,

os que descobrem de golpe o sentimento da existência, alapardados no prazer que tudo põe de parte, os voluptuosos que evitam a voluptuosidade, todos os namorados dos parques, enfim, sabem fazer durar os prazeres mais além de toda a possibilidade humana. Passamos através deste cenário de desejos, este cenário cheio de delitos mentais e de espasmos imaginários. Talvez, atraiçoado por um gesto ou um suspiro, compreendamos o que é que liga estes fantasmas sensíveis à vida comovedora das sebes vivas que estremecem, à areia azul que estala sob os pés. Quem me dirá o segredo dos pequenos arcos de ferro que delimitam os caminhos, ao longo dos prados, o segredo daqueles corações submetidos a todo um protocolo de verdura e à lei implacável de uma terra inventada? Avancemos, amigos, nesta noite povoada.

Eis aqui, pois, o amor, o amor hierático que forma sebe à nossa passagem. Em busca do prazer ou de qualquer inconfessável confusão, toda a desesperação aí está, entregue a esse rito imaginário, num templo de buxo, onde tudo conspira, desde o frio penetrante aos olhares, contra o culto que se está celebrando. Mas eu próprio sou um elemento deste culto; a minha presença, a nossa: dir-se-ia que candelabros de prata cinzelada se movem entre os altares desta missa celebrada por sacerdotes heréticos submetidos a estranhos cânones, nas suas capelas de beijos. Oh, insensíveis deslocações dos corpos, de cada vez significais uma grande resolução filosófica das trevas, nada se perde, doces translações, do elemento intencional próprio da vossa origem. É a hora do calafrio que se parece em forma resplandecente com uma mancha de tinta negra. Estamos contentes de ser tinteiros.

A MULHER

A mulher entrou na imponderável areia onde tudo o que é pó, pó de borboleta, florescência e

reflexos, se converte no eflúvio da sua carne e no encanto do seu andar. Segui com o olhar aquele infinito sulco de um barco e diz-me, Sindbad, que pensas da atracção que desencalhou o teu barco no meio do mar? Quanto a mim, deixem-me finalmente os corpos estranhos que me retêm, abandonem-me os dedos, os ossos, as palavras e o seu cimento, e que eu me dissolva no azul magnetismo do amor! A mulher está no fogo, no forte, no débil, a mulher está no fundo dos frutos, na fuga das folhas, na clareira solar onde eu como viajante sem guia nem cavalo vou extraviando o meu cansaço, numa fantasmagoria infinta. Pálida terra de neve e de sombra, não posso sair dos teus meandros celestes. Voltando a encontrar assim a inflexão feliz da tua anca ou o encantador percurso dos teus braços nos mais diversos lugares onde me conduzem de novo a inquietação da existência e aquela imensa esperança que pousou em mim, a não ser de ti não sei falar de nada; não te enganes, quando eu disfarçar, todas as minhas palavras são para ti e são a tua aparência. As minhas imagens reflectem o brilho das tuas unhas e ao som da tua voz a minha linguagem demencial despertou...

O HUMOR SURREALISTA

Direi o que o humor não é. O humor não é o veneno das almas fortes, a cola forte dos peixes, nem o riso amargo. O humor não é uma lanterna, não é a partilha mais paciente, não é uma filosofia. Não é abracemo-nos Folleville, sim vou ao seu templo, o auto-retrato de Cézanne. Não é a obscenidade sistemática nem o tom *Nini-patte-en-l'air*. Não detesta o fantasmático. Não se espanta com um pianista. Não sabe o nome de todos os objectos usuais. Não é uma escola literária. Nem — como se estaria inclinado a supor — um estado de espírito. Ah, e eu que supunha precisamente isso! Mas que

é o humor então?... Não é nem uma doença nem nenhum bicho de sete cabeças. Nem um modo de nos recompormos, mas, primeiro digam-me lá o que quer dizer recompormo-nos? Há cada maneira de dizer uma estupidez! Também não é palhaço, não é andorinha, falar latim ou dormir de pé. Esta palavra que nos vem de Inglaterra, com o molho de tomate e os biscoitos de gengibre, já há muito que sabíamos, dir-me-eis, que não queria dizer bacio, guarda-vestidos, pêlo revirado, mas se é isso que nos quer dizer!... Senhores, senhoras, militares e vocês, meus pequeninos, não se agitem nas vossas cadeiras. À parte o facto de que guarda-vestidos é precisamente o que dizem todos quando não compreendem, então, quem sabe, talvez para vós, raça de burros, guarda-vestidos possa ser a definição perfeita do humor. Mas não para mim que compreendo. Não digo o que compreendo. Compreendo de uma maneira geral. E, além disso, guarda-vestidos é idiota. Sem falar nos pêlos revirados que parecem feitos de propósito para excitar o bom humor geral. Por que é que os pêlos não haveriam de ser revirados? Eu descrevo a evidência com a sombra, tal como nos carros eléctricos se escreve nos vidros embaciados. Um pouco mais de ânimo, umas quantas imagens negativas mais e vereis aparecer a silhueta fascinadora da bailarina. Não é Nicodemo, não é um dente-de-leão, não é o sentido da família... Recordo-me de que em 1918 Jacques Vaché apresentava o despertador como um exemplo de humor. Reflecti muito sobre este móvel sonoro. Bastaram-me nove anos para encontrar outro exemplo: a experiência dos vasos comunicantes. E, no entanto, valeu a pena, não é verdade? É um exemplo tão bem escolhido que nem é preciso dizer mais nada, não acham? Mas, vocês são um pouco... lentos, um pouco... alarves. Já sei: queriam as outras partes anatómicas do humor. Pois bem, agarrem no dedo que se levanta — senhor... — para pedir a palavra e terão a cabeleira. Os olhos, dois barquilhos para gelados.

As orelhas, pavilhões de caça. O braço direito chamado simetria representa o palácio de justiça, o esquerdo é o braço de um manco do braço direito. Para os pormenores mais íntimos requere-se a licença da mamã. O sexo é tricolor, como a banda do presidente da câmara. O conjunto desta construção recorda aos mais velhos a antiga colher para o absinto e o açúcar candi. Aos mais jovens... Mas já é tempo de deixarmos a juventude. Nunca é tempo de deixarmos o humor.

É o que falta às sopas, às galinhas, às orquestras sinfónicas. Não falta, porém, aos peões, aos ascensores, aos chapéus de molas. Se, por um lado, a sua ausência se manifesta nas carpetes, está, em contrapartida, presente de modo extraordinário no uso das estampilhas. Já foi assinalado no trem de cozinha, apareceu no mau gosto e tem os seus quartéis de inverno na moda. Os seus hábitos aparentemente tranquilos poderiam considerar-se como a origem de certos avisos como este: O cão morde. O que é que ele pretende? O efeito óptico... O seu ponto fraco? Os crepúsculos quando são exactamente cor de ovos estrelados. Não despreza o tom sério. No final de contas, parece-se muito com a mira de uma espingarda. E agora, como o dormente que reconstrói os seus maus sonhos, volte intelectualmente atrás. Perguntem-lhe qual é a atitude do humor em face deste dilúvio de soluções que, embora me repugnem em termos gerais os símiles militares, passámos, por assim dizer, em revista. A resposta não se faz esperar. O humor pensa que onde há soluções não há humor. E eu acrescentarei — já que ele é modesto — que também não há poesia...

RENÉ CHAR

Os primeiros poemas de René Char (1906) são de 1924, e o autor participa na aventura surrealista, nos seus começos (Artine, Le marteau sans maître). *Mas foi necessário esperar pela publicação de* Seuls demeurent *e de* Poème Pulvérisé... *para se dar conta da importância central deste poeta... Não é dispiciendo o que Char conservou do surrealismo da sua juventude: a audácia, o fulgor da imagem, um sentido apaixonado e passional conferido à poesia — sendo a poesia para ele muito mais do que um modo de escrever, um modo de viver, uma regeneração nas águas lustrais de um mundo novo...* (G. *Picon,* Panorama de la nouvelle littérature française.)

QUERIA SER ACONTECIMENTO...

Queria ser *acontecimento*. Imaginava-me *partitura*. Era desajeitado. A caveira que, mau grado meu, substituía a maçã que amiúde levava aos lábios, só eu a via. Punha-me a um canto para mordê-la correctamente. Dado que não é possível andar a passear nem pretender fazer o amor com um fruto semelhante entre os dentes, decidi, quando tinha fome, dar-lhe o nome de maçã. E já não me incomodou mais. Só mais tarde me apareceu o objecto que me embaraçava em forma gotejante, mas sempre ambígua, de *poesia*.

PARA QUE UMA FLORESTA

Para que uma floresta seja esplêndida
Necessita de anos e infinito.
Não me deixeis tão depressa, amigos
Da merenda sob o granizo.
Abetos que dormis nas nossas camas,
Perpetuai na erva os nossos passos.

HOMENAGEM E PRIVAÇÃO

Mulher ligada à boca do poeta, torrente de lodo sereno, que lhe ensinaste quando não eras mais do que uma semente prisioneira de lobo ansioso, a ternura das altas muralhas brunidas pelo teu nome (hectares de Paris, vísceras de beleza, sob os vossos vestidos de fuga a minha chama cresce)? Mulher adormecida no pólen das flores, sobre aquele orgulho seu depõe o teu orvalho de médium ilimitado; para que até à hora do campo de ossadas eu continue a ser esse homem que, para melhor te adornar, te restituía indefinidamente o toque de alvorada do seu nascimento, o punho da sua dor, o horizonte da sua vitória.

(Noite. Uníramo-nos apertadamente sob o grande carvalho em pranto. Cantou um grilo. Como saberia o solitário que a terra não estava para morrer, que as palavras em breve afluiriam a nós, filhos sem luz?)

SAUDAÇÃO AO VENTO

Nas encostas da colina, descendo da aldeia, estendem-se os campos de mimosas. No tempo da colheita, lá longe desse lugar, ocorre por vezes o encontro intensamente flagrante de uma jovem cujos braços durante todo o dia se ocuparam desses frágeis ramos. Como uma lâmpada perfumada pelo

resplendor da auréola, ela caminha, de costas voltadas para o sol poente.

Seria um sacrifício dirigir-lhe a palavra.

A alpargata calcando a erva cede a passagem. Quem sabe se não te será dado distinguir nos seus lábios a quimera da humidade da Noite?

RAYMOND QUENEAU

Raymond Queneau (1903) participou na actividade surrealista apenas alguns anos (1924-1929). A sua obra deve ser considerada com uma das mais interessantes derivações e também das mais vigorosas daquela tradição (que é uma das fontes do surrealismo) de ironia a propósito da linguagem, de transfiguração caricatural, de negra angústia da morte e de lúcido escárneo: de Cros a Jarry, de Laforgue a Jacob. Com as contaminações dialectais e cultas de Pierrot mon ami *(1942), dos versos de* Les Ziaux *(1943),* de L'Instant Fatal *(1946) e de* Saint Glinglin *(1948), até à narrativa* Zazie dans le métro *(1959), Queneau produziu uma obra exemplar que realiza e supera com extremada inteligência não poucas premissas surrealistas.*

A EXPLICAÇÃO DAS METÁFORAS

Longe do tempo e do espaço um homem se perdeu
Fino como um cabelo, vasto como a aurora.
Narinas espumantes, olhos esgazeados,
Com as mãos estendidas a tactear o cenário.

— Que, aliás, não existe — objectar-me-ão.
Pois que significação tem esta metáfora
«Fino como um cabelo, vasto como a aurora»?
E essas narinas fora das três dimensões?

Se falo do tempo, é porque não é ainda.
Se falo dum sítio, esse lugar sumiu-se.
Se falo dum homem, em breve morrerá.
Se falo do tempo, o tempo terminou.

Se falo do espaço, um deus vem destruí-lo,
Se falo dos anos, é para aniquilar,
Se oiço o silêncio, um deus põe-se a mugir
E os seus gritos repetidos incomodam-me.

Estes deuses são demónios: rastejam pelo espaço
Finos como um cabelo, amplos como a aurora,
Narinas espumantes, a baba pelas faces
E as mãos estendidas a tactear um cenário.

— Que, aliás, não existe — objectar-me-ão.
Pois que significação tem esta metáfora:
«Fino como um cabelo, vasto como a aurora»?
E estas faces fora das três dimensões?

Se falo dos deuses, é porque cobrem o mar
Com o seu peso infinito e o seu voo imortal.
Se falo dos deuses, é porque povoam os ares,
Se falo dos deuses, é porque são perpétuos.

Se falo dos deuses, é porque vivem sob a terra,
Insuflando no solo seu hálito vivaz,
Se falo dos deuses é porque eles chocam o ferro,
Amassam o carvão, distilam o zenabre.

Deuses ou demónios? Enchem o tempo todo
Fino como um cabelo, amplo como a aurora?
Os olhos estalados, narinas espumantes,
E as mãos estendidas a tactear um cenário.

— Que, aliás, não existe. — objectar-me-ão.
— Pois que significação tem esta metáfora?
«Fino como um cabelo, amplo como a aurora»?
E porquê estas mãos fora das três dimensões?

São demónios, sim. Um desce, o outro sobe.
A cada noite, um dia, a cada monte um vale.
A um dia uma noite, à árvore sua sombra,
Um nome a cada ser, a todo o bem seu mal.

Sim, são reflexos, imagens negativas,
Agitando-se em figuras imóveis,
Lançando-se no vácuo em viva multidão
E formando um duplo para cada verdade.

Mas o homem — um deus, um demónio — perdeu-se
Fino como um cabelo, vasto como a aurora,
Narinas espumantes, olhos esgazeados,
As mãos estendidas a tactear um cenário.

TARDIEU

Deste poeta, nascido em 1903, mas que se tornou conhecido só no pós-guerra com numerosas colectâneas de versos, afirmou Breton em 1951 ser um dos mais singulares herdeiros do surrealismo: «Num género ameaçado pelas temíveis complacências, o da poesia que se «diz» em público, situo na sua justa medida o extraordinário Monsieur Monsieur *de Jean Tardieu...»*

Senhor senhor

Senhor, peço desculpa
de o vir incomodar,
Mas acho tão esquisito
Esse chapéu que traz

O senhor está enganado:
eu não tenho cabeça
e como, sem cabeça,
posso eu usar chapéu?

E essa veste que traz
diga-me que trajo é?

Peço perdão, senhor,
mas eu não tenho corpo
e, sem corpo, já não
preciso de usar veste

Mas o senhor responde
ao que eu lhe pergunto
e isso me encoraja
a interrogar de novo:

— Senhor, que gente é aquela
que vejo aglomerada
e que parece esperar
antes de caminhar?

— Senhor, não vê, são árvores,
numa planície imensa,
não se podem mover
pois estão presas ao chão

— Senhor senhor senhor
lá em cima, aos milhares,
que olhos são aqueles
nas trevas a olhar?

— Senhor, não vê, são astros
girando em suas órbitas,
sem poderem olhar.

— Senhor, que sons são estes
não sei onde parece
que é alguém a rir
ou alguém a chorar
ou alguém a sofrer

— São os dentes, senhor,
os dentes do oceano
a morderem rochedos
mas sem sede nem fome
e sem ferocidade

— Senhor, que actos são estes,
que máquinas de fogo,
que movimentos de ar,
que movimentos de astros,
que rufar de tambores,
que trovões a troar?

Serão talvez exércitos
que partem para a guerra
sem ter com quem lutar

— Senhor, é matéria
a gerar-se a si mesma,
a parir os seus filhos
consigo própria em guerra.

— Senhor, que é que se passa,
que se passa de súbito,
já não vejo ninguém,
no entanto, eu lhe falo
e o senhor está-me a ouvir
pois me vai respondendo.

— São as coisas, senhor,
que não vêem nem ouvem,
mas que anseiam ouvir,
mas que anseiam falar.

— Senhor, por toda a parte,
que imagens são estas,
ora em liberdade
ora aprisionadas,
este amplo pensamento
onde as figuras passam,
onde brilham as cores?

— Senhor, era o espaço
e o espaço
vai morrendo.

— Que, aliás, não existe. Porque ele se perdeu
não é bastante fino, nem é bastante vasto.
Demasiados músculos tensos, muita saliva gasta.
A calma há-de voltar quando ele vir o Templo

Da sua forma assegurar-lhe a eternidade.

A filosofia, percebe você, cometeu dois grandes erros; dois autênticos esquecimentos; primeiro de tudo, esqueceu-se de estudar os distintos modos de ser, e não é pouco. Mas isto não é nada ainda; ela esqueceu-se de outra coisa mais importante: os distintos modos de não ser. Vejamos, por exemplo, um pedaço de manteiga, é o primeiro exemplo que me vem à cabeça, um pedaço de manteiga, pois, não é nenhum caravancerai, nem um garfo, nem um recife, nem é um adredão. E repare bem que este modo de ser é precisamente o seu modo de não ser: por exemplo, o pedaço de manteiga que não está na mesa não é. Trata-se de um grau mais forte. Entre os dois situam-se o não-ser-mais e o não-ter-sido-ainda. Assim, pois, cada coisa determina um montão de não-ser: o pedaço de manteiga não é tudo o que não é, não está em nenhuma parte onde não está, e impede qualquer outra coisa de estar onde ele está, não existiu sempre e não existirá sempre, etc., etc. É, por conseguinte, mais uma infinidade infinita de não-ser. De maneira que se pode dizer que o nosso pedaço de manteiga está submerso até aos cabelos na infinidade do não-ser. E há ainda que distinguir. Há o que não pode ser porque seria contraditório: o pedaço de manteira é uma telha. E o que não é sem apresentar contradição: o pedaço de manteiga não está nesta mesa (quando, pelo contrário, está). O que é curioso é que o que se expressa numa frase como: o pedaço de manteiga é uma telha pertence ao não-ser e, no entanto, é, em certa medida, visto que se deixa exprimir. Assim, pois, de certo modo, o não-ser é e, noutro aspecto, o ser não é. Além disso, o ser está determinado pelo não-ser, não possui existência própria, sai do não-ser para voltar a ele. Quando o pedaço de manteiga não era, não era; quando já não for, não será. É claro como água. O que é, é o que não é; mas é o que é, para não ser. No fundo, não temos o não-ser, por um lado,

e o ser, pelo outro. Temos o não-ser e basta, porque o ser não é. E eis onde me propunha chegar. As coisas existem não pelas suas determinações positivas, que neste caso não existem, mas pela multidão infinita das suas determinações negativas. E neste caso não *são*. O que significa, torno a repetir, que o ser não é mas que o não-ser é.

Aí está. Com isto pode-se ir muito longe, porque não existe nada. Não há nada. Nem eu tão-pouco. Em certo sentido pode-se considerar a coisa quantitativamente. Você sabe o que significa quantitativamente, não é verdade? Sim, claro, você é uma pessoa muito culta. Pois bem, pode dizer: sou isto, sou o outro, etc. Mas assim não se vai muito longe. Por outro lado, posso dizer: não sou isto, e então isto é todo o universo actual, é tudo o que teria podido fazer e não fiz, tudo o que teria podido ser e não fui, tudo o que não poderia nem ser nem fazer e que, naturalmente, nem fui nem fiz. E em face de tudo isto, quem sou? Nada. Não sou. Mas, então, na medida em que não sou, sou. Ficou sem fôlego, não é verdade? Não é extraordinário? Mas espere, que ainda não acabei. Queria que você entendesse bem, o ser, enquanto limitado, não é. Por outro lado, é difícil não admitir que o que não é é, de certo modo. Naturalmente, tudo isto sai um pouco fora da lógica. E, não obstante, não obstante, o que é é e o que não é não é. Mas — a verdade é esta, o que é verdadeiro é a totalidade, e não uma fórmula qualquer. Nem mesmo o conjunto destas fórmulas, que lhe repito para que as grave bem no cérebro:

O ser é, o não-ser não é
O ser não é, o não ser é
O ser é, o não-ser não é
O ser não é, o não ser é

que revelam, todas elas, um aspecto da verdade, ainda que todas juntas não revelem a totalidade...

14

AIMÉ CÉSAIRE

A poesia do poeta negro Aimé Césaire (nascido em Fort-de-France, na Martinica) constitui o exemplo mais esplêndido da diáspora surrealista de língua francesa. Este lírico autêntico, cujas primeiras composições apareceram em 1941 numa revista — Trópicos *— que ele dirigia e que foi revelado e consagrado por Breton por ocasião da viagem que fez aos Estados Unidos, enxerta o automatismo de um Tzara na cepa pagã e bíblica do canto negro, renovando, mas desta vez em condições muito diferentes, a rebelião surrealista de vinte anos antes. Há em Césaire uma forte componente de paixão prática — ele próprio é um político — e isto explica que a sua poesia haja constituído um dos modelos mais activos para os que se voltaram para os poetas de língua francesa que, do Sará a Madagascar, da Argélia às Antilhas, deram voz ao protesto anticolonialista. É autor de* Les Armes miraculeuses, Soleil coupé, Discours sur le colonialisme, Cahiers d'un retour au pays natal, *etc.*

À ÁFRICA

Camponês bate na terra com o teu *dabá*
na terra há uma pressa que a sílaba do acontecimento
[não desata
recorda a famosa peste que ocorrerá no ano 3000
não tinha sido anunciada por nenhum cometa

mas só a terra numa onda sem calhaus amassando
[com espaço
um pão de ervas e de reclusão
bate camponês bate
no primeiro dia os pássaros morreram
no segundo dia os peixes ficaram em seco
no terceiro dia os animais saíram do bosque
e formaram na cidade uma grande cintura quente
[muito forte
bate na terra com o teu *dabá*
há na terra o registo das transmutações dos ardis
[da morte
no quarto dia a vegetação secou
e tudo se crestou desde o agave à acácia
em penachos em órgãos vegetais
onde o vento espinhoso movia harmonias de flautas
[e odores cortantes
Bate camponês bate
no céu nascem janelas que são meus olhos exprimidos
e as suas grades no meu peito formam o bastião
de uma cidade que recusa a passagem aos almo-
creves da desesperação
Bate na terra com o teu *dabá*
há águas elementares que cantam nas voltas do
circuito magnético a eclosão dos sapatos da terra
esperada passamaneria de lampreias eu espero com
uma espera vulnerária uma campina que nascerá
nas orelhas da minha companheira
e reverdecerá no seu sexo
o ventre da minha companheira é o retumbar do
trovão do bom tempo
as coxas da minha companheira fingem as árvores
caídas ao longo dos seus passos onde bebem os
[rouxinóis do fogo

... ...

ao pé dos nossos castelos fatais para o encontro
do sangue e da paisagem há a sala de baile onde
[os anões assestando

os seus espelhos escutam nas pregas da pedra ou
do solo crescer o sexo do olhar campesino para
que desemboque da cabeça da montanha aquela que
[fustiga o vento
para que amorne na sua garganta uma golada de
sinos que se perfilam como corvos como saias
[como escavadoras de istmos
para que a minha onda se devore na sua onda e nos
deponha na areia como afogados como carne de
fruta lacerada como uma mão desenhada em relevo
como belas algas como sementes volantes como
[bolhas de ar reminiscência árvore *precatória*
seja o teu gesto uma onda que brame e se recolhe
na concavidade de rochas amadas como para
aperfeiçoar uma ilha rebelde a nascer
há na terra um amanhã de escrúpulo e uma palavra
[a trocar por um silêncio
e para o inferno quem não compreender que não
é belo louvar o eterno e celebrar o teu nome
[Oh Altíssimo
porque não tens nem a força esplendorosa do búfalo
[nem a ciência matemática do íbis
nem a paciência do negro
e a bosta da vaca que tu fazes girar menos habilmente
[do que o escaravelho
não é comparável ao luxo das palavras presas sob
[a minha língua
Eterno eu não penso nem em ti nem nos teus
[morcegos
penso em Ismar mal defendida pela matilha *friável*
dos seus vestidos que qualquer palavra zero das
úvulas mais abaixo aonde fingem dormir os metais
[com as suas faces inclinadas
e as serpentes que ondulam no fundo dos nossos
[desterros
cabelos de sicómoro
repletos de sombra e de conhecimento
camponês o vento onde deslizam quilhas detém em
[torno do meu rosto
a mão longínqua de um sonho

o teu campo na sua devastação explode vertical-
mente monstros marinhos que não me dou ao
[trabalho de afastar
e o meu gesto é puro como uma frente de esque-
[cimento
bate camponês eu sou teu filho
à hora do sol se pôr o crepúsculo sob as minhas
pálpebras marulha verde amarelo e tépido de iguanas
[estremunhadas
mas a bela avestruz corredora que nasce subita-
[mente das formas
estremecidas da mulher acena-me do futuro os signos
[da amizade

QUARTA PARTE

ALGUNS JUÍZOS SOBRE O SURREALISMO

JACQUES RIVIÈRE

Jacques Rivière (1886-1925) publicou em 1920, sob o título de Agradecimento a dadá, *um breve ensaio em que aprecia com uma grande perspicácia as implicações do dadaísmo e o seu futuro desenvolvimento no surrealismo.*

...Que demonstram, com efeito, os dadaístas senão que é impossível realizar seja o que for e que a mera exteriorização de si mesmo acaba por equivaler para o escritor a uma total abdicação? Procurar a passagem, a saída, trabalhar ao nível do próprio acontecimento, significa abandonar fatalmente, e cada vez mais, a preocupação da arte, a vontade de criação estética. Os dadaístas fizeram-nos compreender que a fórmula de Max Jacob, «exteriorizar-se mediante meios seleccionados», implica uma contradição formal. *Seleccionar* os seus próprios meios significa exteriorizar-se imperfeitamente, deformar-se, mentir-se a si próprio. Toda a obra de arte restringe necessariamente a personalidade. Assim, pois, para aquele que tenha assumido como ideal a sua própria expansão integral, há-de chegar o momento em que a obra de arte e, inclusivamente, qualquer obra, se apresentará como inaceitável, intolerável... Uma literatura centrífuga, como o tem sido quase totalmente a nossa de há cem anos a esta parte, havia de ter necessariamente a sua conclusão fora da literatura. Por conseguinte, no que tem de informe, de negativo,

de externo à arte, *dadá* representa efectivamente o que foi o sonho implícito de muitas gerações de escritores.

...Toda a palavra que nos surja na mente, expressa o nosso pensamento, porque basta o acto de exprimir para tê-la feito aparecer, mesmo que permaneça incompreensível. Qualquer palavra, pois, aposta a qualquer outra, apresentada sob qualquer luz, é justificável e expressiva, e revela sempre algo.

Também neste aspecto *dadá* viu as coisas correcta e profundamente. Também neste aspecto tem razão, ao chegar à conclusão da nulidade da linguagem como já havia chegado à do nada psicológico. A sua demonstração é perfeita...

...As consequências que os dadaístas extraíram dos princípios dominantes parecem inelutáveis. É necessário, pois, mudar esses princípios. É necessário que renunciemos ao subjectivismo, à efusão, à criação pura, à transmigração do eu, e àquela constante preterição do objecto que nos precipitou no vazio.

JEAN-PAUL SARTRE

Jean-Paul Sartre (1905) situa o surrealismo na sua contextura social e nas suas relações com o comunismo. Contrariamente à opinião corrente, ele vê, no surrealismo, antes de tudo, a destruição da subjectividade e da responsabilidade que esta implica. As passagens que se seguem são tiradas do ensaio «Qu'est-ce que c'est la littérature?», em Situations *(1948).*

...O surrealismo reata as tradições destruidoras do escritor-consumidor. Estes jovens burgueses querem destruir a cultura porque os fizeram cultos: o seu inimigo principal continua a ser o filisteu de Heine, o Proudhomme de Monnier, o burguês de Flaubert, numa palavra, o seu próprio papá. Simplesmente, as violências dos anos anteriores levaram-nos ao radicalismo. Enquanto os seus predecessores se limitavam a combater com o *consumo* a ideologia utilitária da burguesia, eles assimilam mais profundamente a busca do útil ao projecto humano, ou seja, à vida consciente e voluntária. A consciência é burguesa, o Eu é burguês... Trata-se, sobretudo, de aniquilar as distinções tradicionais entre vida consciente e inconsciente, entre sonho e vigília. Isto significa a dissolução da subjectividade. Com efeito, a subjectividade existe quando reconhecemos que os nossos pensamentos, as nossas emoções e as nossas vontades vêm de nós próprios, quando julgamos, no momento em que elas nos aparecem, que nos pertencem e, simultaneamente, que há apenas uma certa probabilidade de que o mundo externo se reja por elas. Os surrealistas detestam esta humilde certeza sobre a qual o estóico funda a sua moral... Mas o segundo passo dos surrealistas vai destruir, por sua vez, a objectividade... é uma operação que não pode tentar-se sobre algo realmente existente, já dado, com a sua essência indeformável. Produzir-se-ão, pois, objectos imaginários, construídos de tal modo que autodestruam a sua própria objectividade. O esquema elementar deste processo proporcionam-no aqueles falsos torrões de açúcar que Duchamp escavava no mármore e que de súbito se revelavam tão pesados. O visitante que os sopesava devia experimentar numa iluminação fulgurante e instantânea a autodestruição da essência objectiva do açúcar... Este mundo, aniquilado perpetuamente sem que se toque sequer numa semente, num grão de areia ou numa pena de pássaro, *é posto simplesmente entre parêntesis*... Os surrealistas, uma vez destruído o mundo e conservado milagrosamente mediante a sua destruição, podem abandonar-se sem vergonha ao seu amor do mundo... A substância do jogo consiste em encontrar para si, uma vez mais, um ninho de águia... O que estes filhos-família querem delapidar não é o património paterno, mas o mundo inteiro. Voltaram ao parasitismo como a um

mal menor, abandonando, todos eles, de comum acordo, estudos e profissões. Mas, não se contentando com serem os parasitas da burguesia, ambicionam também sê-lo do género humano. Por muito metafísico que fosse, é evidente, que o seu *déclassement* se realizou a partir de cima e que as suas preocupações impediam em absoluto os surrealistas de encontrar um público na classe operária. Breton escreveu uma vez: «Transformar o mundo, disse Marx. Mudar a vida, disse Rimbaud. Estes dois lemas são para nós um só». Basta isto para denunciar o intelectual. Porque o que é necessário saber é que é a primeira mudança...

...Não obstante, o surrealismo declara-se revolucionário e estende a mão ao Partido Comunista... Queriam ser os «clérigos» de uma sociedade ideal cuja função temporal consistiria no exercício permanente da violência. Assim, depois de terem louvado os suicídios de Vaché e de Rigaud como actos exemplares, depois de terem apresentado a matança gratuita («descarregar o revólver sobre a multidão») como o acto surrealista mais simples, chamam em auxílio o perigo amarelo. Não percebem a contradição profunda que opõe estas destruições brutais e parciais ao processo prático de aniquilamento que eles empreenderam.

Efectivamente, sempre que uma destruição é parcial, constitui um *meio* para alcançar um fim positivo e mais geral. O surrealismo detém-se neste meio, faz do mesmo um fim absoluto e nega-se a ir mais além... Pelo seu lado, o Partido Comunista, acossado naqueles anos pela polícia burguesa, muito inferior numericamente ao Partido Social-democrata e sem esperança alguma de conquistar o poder a não ser num prazo muito longo, inseguro na sua táctica, acha-se ainda na fase negativa. Tem de conquistar as massas, *noyauter* os socialistas, incorporar elementos que poderá destacar da sociedade que o recusa: a sua arma intelectual é a crítica. Está disposto, por isso, a ver no surrealismo um aliado provisório, de

que se descartará quando deixar de lhe ser necessário; é que a negação, essência do surrealismo, é para o Partido Comunista apenas uma etapa... O nexo entre o surrealismo e o proletariado é indirecto e abstracto. A força de um escritor consiste na sua acção directa sobre o público, nos desprezos, nos entusiasmos e nas meditações que os seus escritos promovem. Diderot, Rousseau, Voltaire permaneceram sempre em contacto com a burguesia, porque a burguesia os lia. Mas os surrealistas não têm nem um único leitor entre os proletários; comunicam apenas com o partido, de fora, ou antes, com os seus intelectuais. O seu público encontra-se noutro sector, entre a burguesia culta... A originalidade do movimento surrealista consiste no seu intento de apropriar-se de *tudo* e tudo ao mesmo tempo: o *déclassement* a partir de cima, o parasitismo, a aristocracia, a metafísica do consumo e a aliança com as forças revolucionárias. A história deste movimento demonstrou que estava destinado ao fracasso. Mas há cinquenta anos, não se teria podido prever isso: a única relação que um escritor burguês teria podido manter com a classe trabalhadora seria escrever para esta e sobre esta. O que permitiu pensar-se, ainda que por um instante só, em concluir um pacto provisório entre uma aristocracia intelectual e as classes oprimidas, foi o aparecimento de um novo factor: o partido como mediação entre as classes médias e o proletariado.

...O trabalhador destrói para construir; sobre a aniquilação da árvore constrói a sua viga. Aprende, pois, as duas faces da liberdade, que é negativa e construtiva. O surrealismo, pedindo emprestado o seu método à análise burguesa, inverte o processo: em lugar de destruir para construir, constrói para destruir... O «lobo-mesa» da última Exposição [1] é um esforço sincrético para fazer passar através da nossa carne um obscuro sentimento da substância lenhosa

---

[1] Sartre refere-se à Exposição surrealista de 1947. (Nota da edição italiana).

e, ao mesmo tempo, uma negação recíproca do inerte mediante o vivo e do vivo mediante o inerte... o objecto criado-destruído solicita uma tensão no espírito do espectador e tal tensão é que é, falando com rigor, o *instante* surrealista: a coisa *dada* e destruída por contradição interna, mas a própria contradição e a destruição são negadas por sua vez pelo carácter positivo do *estar-presente* da criação. O homem total, para o surrealismo, é apenas a soma exaustiva de todas as suas manifestações. À falta de uma ideia sintética, organizaram piruetas dos contrários: este borboletear do ser e não-ser teria podido revelar a subjectividade... mas a sua negação do subjectivo transformou o homem numa casa «onde ele se sente». No vago átrio que é para ele a consciência, aparecem e desaparecem objectos autodestrutivos, rigorosamente semelhantes a coisas. Ressoam grandes vozes sem corpo, como a que anunciou a morte de Pã...

ALBERT CAMUS

No seu Homme revolté *(1951), Albert Camus, considera o surrealismo, no capítulo* «La révolte de la poésie», *como um dos componentes da atitude niilista.*

...O surrealismo coloca-se à disposição da impaciência. Vive numa espécie de furor ferido; e, ao mesmo tempo, no rigor e na altiva intransigência que implicam uma moral... O anti-teísmo surrealista é raciocinado e metódico. Consiste, sobretudo, na ideia de uma não-culpabilidade absoluta do homem, a que há que restituir «todo o poder que ele punha na palavra Deus». Como em toda a história da revolta, esta ideia da não-culpabilidade absoluta, filha da desesperação, foi-se transformando pouco a pouco em loucura de castigo. Os surrealistas, ao mesmo tempo que exaltavam a inocência humana, julgaram poder exaltar o delito e o suicídio... Que importa se, em última análise, a sua liberdade se resume na solidão

definida por Jarry deste modo: «Quando me tiver apoderado de todo o capital matarei toda a gente e ir-me-ei embora»? O essencial é negar todos os obstáculos para que triunfe o irracional... Mas a sociedade não se compõe só de pessoas. É também constituída de instituições. Demasiado bem educados para matarem toda a gente, os surrealistas, pela própria lógica da sua atitude, concluíram que, para libertar o desejo, havia que subverter primeiro a sociedade. Decidiram servir a revolução do seu tempo... Pode dizer-se mesmo — e não é um paradoxo — que o que levou os surrealistas a converterem-se ao marxismo foi precisamente aquilo que hoje mais detestam nele... Estes frenéticos queriam uma «revolução qualquer», algo que os arrancasse do mundo de lojistas e de empregados em que se viam obrigados a viver. Não podendo conseguir o melhor, preferiam o pior. Nisto eram niilistas. Não se davam conta de que aquele que, entre eles, permanecesse fiel ao marxismo teria de manter-se ao mesmo tempo fiel ao seu niilismo de origem. A verdadeira destruição da linguagem, que os surrealistas anunciaram com tanta obstinação, não consiste na incoerência ou no automatismo. Consiste na palavra de ordem... O surrealista que mais profundamente tinha reflectido sobre este problema, Pierre Naville, procurando o denominador comum da acção revolucionária e da acção surrealista, apontava perspicazmente o pessimismo, quer dizer, o intento «de acompanhar o homem na sua própria ruína e de não descurar nada para que tal ruína se torne útil»...

...O pensamento de Breton apresenta o curioso espectáculo de um pensador ocidental que dá a primazia ao princípio da analogia em detrimento dos princípios de identidade e de contradição. Com efeito, trata-se de fundir as contradições ao fogo do desejo e do amor e de fazer ruir as muralhas da morte. A magia, as civilizações primitivas ou ingénuas, a alquimia, a retórica das flores de fogo ou das noites em claro, são outras tantas etapas maravilhosas no

caminho da unidade e da pedra filosofal. O surrealismo, se é certo que não mudou o mundo, proporcionou-lhe pelo menos alguns estranhos mitos que em parte justificam Nietzsche quando anunciava o retorno aos Gregos. Só em parte, porque se trata da Grécia da sombra, dos mistérios e dos deuses negros. E, finalmente, da mesma forma que a experiência de Nietzsche terminava na aceitação do meio-dia, a do surrealismo culmina na exaltação da meia-noite, no culto obstinado e angustioso do furacão...

...Em face do horror de uma época em que o homem que ele queria engrandecer se vê obstinadamente degradado em nome de alguns dos mesmos princípios que o surrealismo tinha adoptado, Breton sentiu-se obrigado a propor, provisoriamente, um retorno à moral tradicional. Nisto há talvez uma pausa. Mas é a pausa do niilismo e o verdadeiro progresso da revolta. Dada, no fim de contas, a impossibilidade de aceitar a moral e os valores de que lucidamente sentiu a necessidade, sabe-se que Breton escolheu o amor. Num tempo de sordidez moral — e isto não se deve esquecer —, ele foi o único que falou profundamente do amor. O amor é a moral estremecida que serviu de pátria a este exilado. É certo que falta ainda uma medida. Nem política, nem religião, o surrealismo talvez não seja mais que uma impossível sabedoria. Mas isto constitui a prova de que não existe sabedoria que se possa graduar. Breton disse admiravelmente: «Não queremos, nós teremos o além dos nossos dias».

THEODOR W. ADORNO

No ensaio Reconsiderando o surrealismo *(1956), o pensador e sociólogo alemão Theodor W. Adorno vê no surrealismo uma fase avançada — e por isso mesmo relativamente progressiva em relação à situação presente — de interpretação da perda da liberdade, de que é vítima o homem na sociedade tecnificada.*

...Se se pretender reduzir o surrealismo ao seu conceito, não se deverá recorrer à psicologia mas ao seu processo artístico, cujo esquema é, manifestamente, a *montagem*. Seria fácil demonstrar que a pintura surrealista opera com os motivos da *montagem* e que a descontínua justaposição de imagens na lírica surrealista possui em si mesma as características da *montagem*. Estas imagens, porém, derivam, como é evidente (em parte literalmente, e em parte no espírito) daquelas ilustrações dos fins do séc. XIX que eram familiares aos pais dos surrealistas, como, por exemplo, um Max Ernst; já nos anos vinte, independentemente do âmbito surrealista, existiam álbuns que recolhiam material deste tipo (por exemplo — *Our fathers* — Os nossos pais — de Allan Bott) e participavam, em forma parasitária, do *impacte* surrealista, embora evitando, por respeito pelo público, o trabalho de obter o efeito de estranheza mediante a *montagem*. A prática surrealista propriamente dita sobrepôs a estes elementos outros elementos insólitos e são precisamente estes últimos — que conferiram aos primeiros, com a força de *choque*, aquele aspecto familiar que impele quem os vê — a perguntar-se: «Onde é que eu já vi isto?» A afinidade com a psicanálise terá, pois, de procurar-se não já no simbolismo do subconsciente, mas na tentativa de pôr a nu, mediante verdadeiras explosões, determinadas experiências infantis. O que o surrealismo acrescenta às imagens das coisas reais é o que nós perdemos desde a infância; quando éramos crianças, aqueles periódicos ilustrados, que já então eram velhos, devem ter-nos impressionado, tal como nos impressionam hoje as imagens surrealistas. O momento subjectivo situou-se na operação da *montagem;* tal operação propõe-se — talvez em vão, mas, em todo o caso, de uma forma perfeitamente clara, no que respeita à intenção — provocar percepções semelhantes às que

experimentámos naquela idade. O ovo enorme, de que pode sair a cada instante um monstruoso juízo final, só é grande porque nós éramos pequenos, quando ao vermos pela primeira vez um ovo, tremíamos...

...O sujeito que dispõe livremente de si, que já não tem pelo mundo empírico consideração alguma, que se tornou absoluto, se revela a si mesmo, quando é posto perante a *reificação* total (que o abandona a si mesmo e ao seu protesto), como algo inanimado e virtualmente morto. As imagens dialécticas do surrealismo são as de uma dialéctica da liberdade subjectiva numa condição de ausência objectiva de liberdade. Nelas a «dor cósmica» europeia petrifica-se como Niobe ao perder os seus filhos; nestas imagens a sociedade burguesa arroja para longe de si a esperança da sua própria sobrevivência. É improvável que algum surrealista tenha lido a *Fenomenologia* de Hegel, mas há nela uma proposição que, relacionada com aquela outra mais geral da História, como progresso na consciência da liberdade, se presta à definição do conteúdo surrealista: «*A única obra e empresa da liberdade universal é, na verdade, a morte e, mais precisamente, uma morte desprovida de toda a consistência e de toda a realização interna*». O surrealismo apropriou-se da crítica que aqui se expressa, e isso explica os seus impulsos políticos contra a anarquia, embora estes fossem inconciliáveis com aquele conteúdo...

...O surrealismo é completamente da tendência do «racionalismo objectivo» que apareceu também nesses anos. O horror que o *objectivista* sente perante o ornamento, que ele considera um *crime* — (segundo a expressão de Adolf Loos) é posto em movimento pelo *choque* surrealista. A casa tem um tumor: as suas águas-furtadas. Esta imagem sintetiza perfeitamente o surrealismo: *na casa floresce uma excrescência carnosa.*

As imagens infantis da arte moderna são a quintessência daquilo que o «racionalismo objectivo» classifica de tabu, porque lhe recordaria que a sua

própria essência está reificada e não tem saída possível, pois que a sua racionalidade continua a ser irracional. O surrealismo recolhe e apropria-se do que o «racionalismo objectivo» nega aos homens; as deformações testemunham aquilo que a proibição extraiu do objecto desejado. Através destas deformações, o surrealismo salva o que envelheceu, criando um álbum de idiossincrasias onde exaure a exigência de felicidade que os homens expulsaram do seu mundo tecnificado. E se hoje o surrealismo parece antiquado, isso deve-se a que os homens já se recusam a si mesmos e até àquela consciência da repulsa que se fixara na negação surrealista.

própria essência está rodeada a não [illegible]sível, pois que a sua racionalidade continua a ser irracional. O surrealismo recolhe e apropria-se do que o «racionalismo objectivo» nega aos homens; as deformações testemunham aquilo que a proibição extraiu do objecto desejado. Através destas deformações, o surrealismo salva o que envelheceu, criando um álbum de idiossincrasias onde exsurge a exigência de felicidade com que os homens expulsaram do seu mundo tecnificado. E se hoje o surrealismo parece antiquado, isso deve-se a que os homens já se recusam a si mesmos e até àquela consciência da repulsa que se fixara na negação surrealista.

ÍNDICE

TERCEIRA PARTE — **Os Poetas Surrealistas**

QUARTA PARTE — **Alguns juízos sobre o Surrealismo**

Este livro acabou de
se imprimir em 1980
para a
EDITORIAL PRESENÇA
na
Imprensa Portuguesa
Porto

BIBLIOTECA UNIVERSAL PRESENÇA

1. TEORIAS DA MOEDA — Carluccio Bianchi
2. SOBRE A TEORIA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS — Max Weber
3. CAUSAS SOCIAIS DA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL — Nino Salamone
4. O POLÍTICO E O CIENTISTA — Max Weber
5. CONSIDERAÇÕES SOBRE DESCARTES — Alexandre Ko
6. ELEMENTOS DE SEMIÓTICA — Jürgen Trabant
7. O MOVIMENTO SURREALISTA — Franco Fortini